

95

Danzas, cuerpos y performatividades

Nueva Antropología

•Tanya García López, Profesión: bailarín de ballet. Experiencias en el proceso de producción de la danza escénica • María de Lourdes Fernández Serratos, Cuerpos percibientes. Experiencias de espectadores de danza contemporánea en la Ciudad de México • María Cristina Mendoza Bernal, Butoh Ritual Mexicano, A. C., una práctica performativa con fines terapéuticos • Abraham Domínguez Madrigal, Quemas de judas, rituales carnavalescos actuales en la Ciudad de México • Joselin Barja Coria, Representación, performatividad y presencia. Un diálogo imprescindible a la luz de la experiencia migrante • Ana María de Guadalupe Arras Vota / Damián Aarón Porras Flores / Addy Anchondo Aguilar, Entre la oportunidad y la opresión: experiencias de vida de universitarios rarámuris • Natalia Edith Tenorio Tovar, Análisis de la vergüenza: el estigma, la discriminación en el aula y la autoestima

CIESAS · CULTURA SECRETARÍA DE CULTURA · INAH

VOL. XXXIV, NÚMERO 95, JULIO- DICIEMBRE 2021 ISSN 0185-0636

Nueva Antropología 95

Danzas, cuerpos y performatividades

Directora fundadora
Silvia Gómez-Tagle

Director general
Emanuel Rodríguez

Directora editorial
Ana Peña

Consejo de redacción
Raúl Nieto, Xóchitl Ramírez, María Josefa Santos, Héctor Tejera

Consejo editorial
Alejandra Aguilar, Jorge Alonso, Lourdes Arizpe, Steffan Igor Ayora, Federico Besserer, Carmen Bueno, Edith Calderón, Alicia Castellanos, Rodrigo Díaz, José del Val, Carles Feixa, Carlos Garma, Turid Hagene, Esteban Krotz, Gilberto López y Rivas, Roger Magazine, Vicente Moctezuma, Eduardo Nivón, Marisol Pérez Lizaur, Betzabé Márquez, Patricia Ravelo, María Teresa Romero, Mauricio Sánchez, Sergio Sánchez, Pablo Semán, Gabriela Vargas Cetina, Claudia Ytuarte-Núñez, Claudia Zamorano

Consejeros honorarios
Luis H. Barjau, Erwin Stephan Otto, Adrián García Valadés, José Eduardo García Gómez-Tagle

Asociación Nueva Antropología, A.C., publica *Nueva Antropología*

Instituciones que apoyan Nueva Antropología, A.C.:
Instituto Nacional de Antropología e Historia; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología; Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM

Coordinadora del número
María de Lourdes Fernández Serratos

Secretaría técnica
Deborah Faudoa, Brisa Martínez

Producción y cuidado editorial
Subdirección de Publicaciones Periódicas, CND-INAH

Ilustración de portada
Dibujo de Miguel de la Torre

Publicación semestral
Certificado de licitud de título y contenidos números: 2059 y 1291
Reserva de título número: 37286
Los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los autores

Impresa y hecha en México
Tiro: 500 ejemplares
Talleres gráficos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Av. Tláhuac 3428, Col. Los Reyes Culhuacán, C.P. 09800, Ciudad de México

Nueva Antropología

VOL. XXXIV, NÚMERO 95 JULIO-DICIEMBRE DE 2021

SUMARIO

Editorial 5

Profesión: bailarín de ballet. Experiencias en el proceso de producción de la danza escénica
Tanya García López 10

Cuerpos percibientes. Experiencias de espectadores de danza contemporánea en la Ciudad de México
María de Lourdes Fernández Serratos 31

Butoh Ritual Mexicano, A.C., una práctica performativa con fines terapéuticos
María Cristina Mendoza Bernal 51

Quemas de judas, rituales carnavalescos actuales en la Ciudad de México
Abraham Domínguez Madrigal 66

Representación, performatividad y presencia. Un diálogo imprescindible a la luz de la experiencia migrante
Joselin Barja Coria 87

Entre la oportunidad y la opresión: experiencias de vida
de universitarios rarámuris
Ana María de Guadalupe Arras Vota / Damián Aarón Porras Flores / Addy Anchondo Aguilar 105

Análisis de la vergüenza: el estigma, la discriminación en el aula
y la autoestima
Natalia Edith Tenorio Tovar 125

Reseñas bibliográficas

Saul Millán, *Desde el punto de vista del comensal. Cocina y ritual en el México indígena*, México, ENAH-INAH, 2019, 97 pp.
Charlynne Curiel 144

Instituto Andrea Wolf de la Academia Jineolojî, *Matar y transformar al hombre dominante,* Rojava, IAWAJ, 2021, 62 pp.
Jorge Alonso 147

Semblanza

Silvia Gómez-Tagle Lemaistre (1944-2022). *In memoriam* 151

Editorial

Felices y agradecidos estamos quienes colaboramos en esta ocasión con la reconocida revista *Nueva Antropología*, donde se exponen las principales corrientes de la antropología mexicana contemporánea.

Los artículos que en este número conforman la revista ofrecen un panorama sobre diversas maneras de pensar los cuerpos y las performatividades, donde caben, como el complejo referente *cuerpo* lo exige, temas igual de variados y significativos. Por ello, presentamos de forma transversal los ámbitos de la danza y la ritualidad, así como los relacionados con los públicos o espectadores de danza, migrantes en tránsito y estudiantes universitarios indígenas. El cuerpo, sin duda, se manifiesta a lo largo de las propuestas a través de puntos de conexión y de significación, como entidades vividas y conceptualizadas de mil maneras. Nadie ha visto un cuerpo sólo caminando, menciona David le Breton; lo que vemos son hombres y mujeres inmersos en complejas tramas sociales y culturales. Justamente es el referente que está presente en todo el número.

Los primeros artículos están atravesados por concepciones convergentes sobre danza y performatividad. Trabajos que hablan de danza escénica de diversos géneros, como la danza contemporánea, el ballet y la danza *butoh*, desde distintas perspectivas y para cuya reflexión nos apoyamos en las ciencias sociales. Otro concepto que también está presente y hace patente la necesidad de la interdisciplinariedad entre danza y ciencias sociales es el de *experiencia*.

El *habitus* de los trabajadores del ballet nos recuerda que la danza, indudablemente, tiene que ver con el modo de producción, como lo muestra la propuesta de Tanya García, quien trata las condiciones de trabajo de los bailarines de ballet en la Ciudad de México. Tema poco abordado en los estudios de danza y de antropología, pero sirve para hablar del lugar social de la danza como profesión y de las formas en las que quienes la practican, se conciben como trabajadores. Al indagar sobre la construcción de la subjetividad en los ámbitos de trabajo del bailarín de ballet, la autora reflexiona sobre la precariedad del trabajo dancístico, problematiza teóricamente con diversos abordajes sobre el *habitus* bourdeiano, y ubica la labor de los y las bailarines entre las definiciones de trabajo clásico y no clásico, aportadas por Enrique de la Garza.

Un punto intermedio entre el adentro de la danza escénica contemporánea y el afuera del campo dancístico lo establece la visión de la experiencia a la vez fenomenológica y significativa de Thomas Csordas. Mediante el concepto de *percepción somática*, retomado en el texto de Lourdes Fernández, se habla de la percepción de los públicos de la danza contemporánea. En este sentido, los espectadores serían un espejo no sólo de la danza que presencian, sino de la sociedad donde ellos mismos se desenvuelven y los valores que depositan en la danza que miran. Sin duda aquí el cuerpo y los cuerpos con el soma que produce la experiencia dancística, afloran para hablarnos de subjetividades como relatos vividos, que evocan imágenes, reinventan la propia danza y traen memorias sobre la política, la sociedad y los ámbitos culturales de quienes presencian esas danzas.

El texto de María Cristina Mendoza Bernal tiende un puente entre la idea de ritual en la antropología y en la danza *butoh*. Devela que la práctica de esta danza y su ritualística van más allá de lo escénico y pueden, incluso, significar una alternativa para la salud de sus practicantes

en ámbitos no profesionales. Examina la dualidad presentación-representación para poner en cuestión la tradición en las artes escénicas de la modernidad occidental, al demostrar con su investigación sobre los talleres y el trabajo de Butoh Ritual Mexicano, A.C., que las técnicas empleadas en este género de danza, inicialmente pensadas para la escena, tienen efectos terapéuticos reales en quienes las realizan. Aquí estamos ante una afirmación de la presencia que, como la investigadora escribe, crea momentos de liminaridad y *communitas* que generan lazos afectivos, importantes en los procesos de sanación.

En continuidad con la reflexión del ritual y la liminaridad que se presenta en los ámbitos carnavalescos, donde la *communitas* se hace evidente, Abraham Domínguez Madrigal nos expone su investigación sobre las Quemas de judas en diversos barrios de la Ciudad de México. Nos hace mirar cómo en dichas quemas, que se realizan tradicionalmente en la Semana Santa, aun con la secularización que ya caracteriza a estos rituales, permanece la teatralización del mito religioso con un sentido de rechazo y destrucción del mal. En esta "quema" hay una inversión de los sentidos religiosos originales, que se traducen o trasladan hacia una crítica, ridiculización y burla de los poderes fácticos en los ámbitos político y económico de México y su capital; se manifiesta la sátira a diversos personajes públicos y vigentes en la política nacional. Turneriano el planteamiento referente al ritual como representación en su dimensión performática, también encontramos un enfoque bajtiniano sobre el carnaval, donde resaltan los cuerpos que juegan y ríen, y donde el humor y el arte quedan de manifiesto en la realización de los judas, arte efímero mediante el cual se conjura el mal con el fuego. El autor nos muestra al ritual en su dimensión artístico-simbólica-performática, donde vemos cómo los consumidores mediáticos en estas colonias reelaboran y critican los discursos que se les quieren imponer sobre los gobernantes, los espectáculos, etcétera. El ritual aquí también se mira como forma de desahogo donde, como en todo carnaval, los poderes se invierten y dan paso a la diversión y al festejo.

La propuesta editorial de este número viaja, entonces, entre cuerpos con diversas performatividades. El movimiento, el desplazamiento es algo común a todas las temáticas presentadas y es preponderante entre los migrantes en tránsito, tema que también se incluye aquí, ampliando

de manera fundamental las posibilidades de concebir lo performático. En este sentido, Joselin Barja juega magistralmente con el concepto de *presencia* entre las migraciones en tránsito. Presencia hegemónica en diálogo con la representación de los migrantes y que es difundida por diversos medios de comunicación con imágenes y discursos que simbolizan la amenaza del otro, aunado a la inoculación del miedo al contagio en estos tiempos de pandemia del Covid-19. Acá el cuerpo del otro se vuelve peligroso. Sin embargo, Barja habla también de presencia encarnada que significa estar con el otro, en su dimensión material y simbólica. El migrante establece así sus tácticas de manera performativa y produce una presencia real, encarnada, que le sirve para sobrevivir y trascender condiciones adversas. En los casos que Barja nos cuenta se hacen valer esas prácticas-tácticas (en el sentido de De Certeau), que descubren a personas políticamente activas que hacen poiesis social de esa presencia.

Los últimos textos del *dossier* presentan dos ámbitos escolares universitarios como medios donde se manifiestan opresiones y estigmas diversos, los cuales inciden tanto en los cuerpos como en las performatividades de alumnas y alumnos del nivel superior. Arras Vota, Porras Flores y Anchondo Aguilar presentan un análisis de historias de vida de estudiantes rarámuris, donde se da valor a la experiencia subjetiva en su formación universitaria. Por una parte, si bien se hace notar lo positivo de la inclusión de programas universitarios dirigidos a las poblaciones indígenas, en este caso por parte de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACh), en el texto se denuncia la existencia de una opresión, manifiesta de diversas formas, hacia los estudiantes indígenas por su etnia, género y clase social, así como un rezago en la educación digital. Por otra parte, los autores observan que los estudiantes indígenas también realizan prácticas que se oponen al pensamiento hegemónico que les oprime.

Otro de los artículos dedicados a los estudiantes indígenas dentro de ámbitos universitarios es el de Natalia Edith Tenorio Tovar, quien refiere diversos procesos de constitución de emociones en el aula, cuya expresión nos permite percatarnos de que las emociones son socioculturales, y juegan un papel fundamental en los ámbitos escolares y profesionales. Las emociones y la autoimagen como estructurantes de

nuestras relaciones con otros y con las instituciones se exponen en el texto como un ámbito fundamental de reflexión sobre el cuerpo, los estigmas y la construcción de identidades.

En este número de la revista *Nueva Antropología* se conserva la tradición de incluir opiniones de libros relacionados con estudios antropológicos. En esta ocasión, el cuerpo y el ritual aparecen en las dos reseñas que cierran este *dossier*. La primera, escrita por Charlynne Curiel, que pone de manifiesto la relación entre el comer y su ritualística cultural; se trata del libro de Saúl Millán, *Desde el punto de vista del comensal. Cocina y ritual en el México indígena* (2019). La segunda, escrita por Jorge Alonso, destaca la importancia de la reflexión sobre el género, como parte de los estudios sobre el cuerpo, desde el folleto *Matar y transformar al hombre dominante*, de la Academia Jineolojî, difundido por el Instituto Andrea Wolf.

Finalmente, vale decir que la idea de *performance* —nodal en la mayoría de artículos aquí reseñados— nos remite al cuerpo, un cuerpo que se presenta en diversos espacios y rituales. En este sentido, las reflexiones contenidas en este número hacen un viaje del escenario de la danza al de la sociedad, y de ahí se difunde a diversos sectores con el objetivo de experimentar el arte, pero bajo la mirada de la antropología contemporánea; es decir, a través de conceptos convergentes entre ésta y las artes escénicas, como son: performatividad, experiencia, presencia, representación, ritual, entre otros. Todas las colectividades que aparecen en los textos coinciden en que los cuerpos que analizan son cuerpos vulnerables, debido a que no siempre son reconocidos legalmente como portadores de conocimiento o ciudadanía y, aunque por supuesto tienen sus tácticas, en el más puro sentido de las acciones de quienes se encuentran desde una posición en desventaja para ser vistos, postular sus experiencias como valiosas o incluso subsistir. Nos congratulamos de la inclusión de esta propuesta ecléctica de cuerpos, performatividades y danzas en este espacio, que ha sido siempre fundamental en la divulgación de la Nueva Antropología.

María de Lourdes Fernández Serratos
Doctora en Ciencias Antropológicas

PROFESIÓN: BAILARÍN DE BALLET. EXPERIENCIAS EN EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LA DANZA ESCÉNICA

Tanya García López*

Resumen: Trabajo y danza son procesos que implican la construcción y reconstrucción, objetiva y subjetiva, de la individualidad y la colectividad; en esta sinergia que se produce se dibuja el propósito del texto: indagar sobre el trabajo del bailarín de ballet escénico desde una mirada del mercado de trabajo y en su comprensión como actividad humana. Este análisis deviene de pensar las dimensiones objetivas y subjetivas del cuerpo del bailarín/trabajador, así como de dimensiones como derechos laborales, jerarquías, sueldo, precariedad, entre otras; finalmente, a esta nebulosa se suma la problematización del trabajo en la danza como un objeto que se mueve entre el trabajo clásico y el trabajo no clásico.
Palabras clave: danza escénica, trabajo, condiciones laborales, Ciudad de México.

Profession: Ballet Dancer. Experiences in the Production Process of Stage Dance

Abstract: Labour and dance are processes which imply the construction and reconstruction, objective and subjective, of the individual and the collective; in this synergy produced, the purpose of the text is to show a part of my research upon the labour of the ballet dancer, from the view of the labour market and in its comprehension as a human activity. This analysis comes from the study of the objective and subjective dimensions of the body of the dancer/worker, as well as dimensions such as labour rights, hierarchies, salary, precariousness, among others. Finally, to these items, is added the problematization of labour in dance as an object that moves between the classic labour and non-classic labour.
Keywords: scenic dance, labour, labour conditions, Mexico City.

El trabajo en la danza escénica en México, desde su dimensión antropológica, es un objeto de estudio con poca sustancia teórica y empírica; sin embargo, se reconocen estudios como el realizado por Fernández (2007) sobre grupos independientes de danza contemporáneo en la Ciudad de México, el de Solís y Brijandez (2018) sobre bailarines de ballet y danza contemporánea en Tijuana, así como el de Briceño (2007) sobre las subjetividades de un grupo de bailarinas de danza oriental en México y Argentina. Esta aridez del conocimiento se complejiza con la casi inexisten-

* Maestra en Investigación de la Danza por el Cenidi-Danza (INBAL) y licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Actualmente cursa el Doctorado en Ciencias Antropológicas en la UAM-Iztapalapa.

cia de documentos estadísticos, pero se disipa con el texto *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro* (2020) publicado por la Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que si bien no se aborda desde la especificidad de la danza, aporta un pertinente análisis sociodemográfico del sector cultural. Por lo anterior, y con la intención de aportar una mirada científica sobre el trabajo en la danza, en 2019 se realizó una investigación sobre el trabajo en el ballet escénico desde las experiencias de bailarines en la Ciudad de México, comprendiendo el trabajo desde su concepción como mercado de trabajo y como actividad. En las siguientes líneas se describe la estrategia teórica-metodológica, así como los aportes más relevantes de esta investigación a la antropología del trabajo y a la antropología de la danza.

ANCLAJES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA LA INVESTIGACIÓN DEL TRABAJO EN LA DANZA

El trabajo se aborda desde su dimensión cultural, y esta última desde su concepción simbólica; por esto, la cultura se comprende como

> […] la organización social del sentido, interiorizado en forma relativamente estable por los sujetos en formas de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricos específicos y socialmente estructurados (Giménez, 2004: 80).

Para el estudio, las múltiples formas de interiorización y materialización objetiva de la cultura se abordan a través de la teoría de Bourdieu. Las primeras representaciones mentales de sustancia simbólica son comprendidas como *habitus*: "esquema de percepción, de valoración y de acción" (Giménez, 2005: 401); por tanto, el *habitus* es adquirido y corporeizado. Bajo esta premisa, para Bourdieu, el *habitus* es un "principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relaciones de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas" (Bourdieu, 1997: 19). Se agrega que el *habitus* no se observa como coherente, sino que está sujeto a las transformaciones sociales y culturales. Por otro parte, el capital simbólico, para Bourdieu, es una

> […] propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida, por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente (Bourdieu, 1997: 173).

Finalmente, el concepto de *campo* hace referencia a la estructura objetiva que organiza el *habitus* de las personas a partir de su capital, y, en consecuencia, es un espacio de luchas de poder, sustentadas en la dominación y la resistencia. Se debe enfatizar que

campos y *habitus* se encuentran en una constante constitución dialéctica. En coordenadas del trabajo como objeto de estudio, el *habitus* son los esquemas cognitivos-simbólicos adquiridos a través de la escuela y el trabajo, y el campo, la profesión del bailarín escénico.

En consideración de lo anterior y respecto del componente metodológico de la investigación, se marcaron trayectorias laborales con el propósito de obtener una visión de los significados que se inscriben, en la profesión del bailarín, a partir de las experiencias de las personas que se encuentran en el campo, reconociendo así significaciones, motivaciones, prácticas, entre otros elementos. Específicamente se trazaron nueve trayectorias laborales: de los bailarines, seis son mujeres y tres hombres, con un rango de edad de entre 28 a 60 años, y de los cuales, seis se encuentran activos y tres retirados; algunos pertenecen o pertenecieron a la Compañía Nacional de Danza, el Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Compañía Ardentía, el Ballet de la Ciudad de México, o bien, se desarrollaron como bailarines independientes. Las trayectorias laborales se delinearon a través de entrevistas a profundidad, las cuales dibujan un espacio de convergencia de las múltiples experiencias del investigador y el sujeto de estudio. Posterior a la obtención de la información, se realizó un análisis del discurso en su vertiente cualitativa.

Se debe decir que la experiencia adquiere un valor importante en el estudio del trabajo y en el mismo proceso de investigación, experiencia-experiencias que hacen referencia a la dimensión emotiva y volitiva de la persona, experiencias como origen de los juicios de valor, y como concreción del encuentro de la persona con la realidad, que culmina a través del *perfomance* social. Esta comprensión se obtiene de Turner (2008), para quien la experiencia supone la participación integral de la persona: su dimensión corporal, emocional y cognitiva, que a su vez le permite la manifestación presente, y simultáneamente, le hace interactuar con el pasado y las posibilidades del devenir; es por ello que se hace referencia a éstas en plural, experiencias que se multiplican y se diseminan para significarse unas a las otras. Ahora bien, para Turner se reconocen dos tipos de experiencias: aquellas ideas concisas que se comunican, pero negadas a mostrar indicios sobre la persona y su raíz; y los actos humanos, los cuales se encuentran permeados por la voluntad, y con ello, manifiestan la interacción y presencia de la conciencia y la inconciencia. En este entendido, las experiencias manifiestas en la entidad individual y colectiva no resultan ser espontáneas, sino creadas históricamente, y muestran indicios del origen, pero a la vez son un "viaje, una prueba, un pasaje ritual, una exposición al peligro o riesgo, una fuente de miedo" (Turner, 2008: 86), una fisura para la expansión de la incertidumbre.

EXPERIENCIAS DESDE EL QUE DANZA

Conviene iniciar la argumentación con las perspectivas para analizar el trabajo, las cuales, para De la Garza (2011),

son tres: *1)* como mercado de trabajo, atendiendo a elementos económicos y sociodemográficos, *2)* el trabajo comprendido como ocupación y como actividad —vertiente que encuentra su origen en la tradición marxista—, y *3)* sobre la regulación del trabajo. En la investigación se realizó un análisis sobre el trabajo en el ballet escénico comprendido como mercado de trabajo y como actividad. Cabe decir que ambas dimensiones se entretejen dentro del estudio, mostrando así la relevancia de estudiar el trabajo desde la integración de estas dimensiones.

De principio se debe decir que México cuenta con una variedad de compañías de ballet distribuidas a lo largo del territorio nacional, en la que destacan el Ballet de Monterrey o el Ballet de Jalisco. No obstante, la mayoría de las compañías se concentran en la Ciudad de México, además, en la capital del país se encuentra la mayoría de las escuelas profesionales de danza escénica —ballet, danza contemporánea y danza folklórica mexicana—, el mayor número de espacios escénicos (lo cual posibilita la recepción de compañías y artistas internacionales), y de forma consecuente, concentra la oferta cultural.

Sobre las compañías, éstas se diferencian entre aquéllas con subsidio y aquéllas independientes. En la Ciudad de México existen dos compañías con subsidio: la Compañía Nacional de Danza (CND) con subsidio federal de la Secretaría de Cultura y con un aproximado de 70 bailarines, y el Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México (TCUNAM) con subsidio de la UNAM y con un aproximado de 22 bailarines. A esto se suma que los trabajadores de ambas compañías se encuentran afiliados a algún sindicato de la institución correspondiente; por ejemplo, los trabajadores de la CND están incorporados al Sindicato Nacional de Grupos Artísticos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Esta condición posibilita que los bailarines posean derechos laborales y prestaciones, tales como seguro médico, aguinaldo, prima vacacional, prima dominical, días económicos, vacaciones con pago, becas, fondo o compensación de retiro, permiso de maternidad, apoyo para mudanza, útiles escolares de sus hijos, lentes, entre otros; una bailarina de la CND describe: "unas prestaciones sindicales que se han ganado con el pasar de los años, pero que son muy valiosas".[1]

A lo anterior se agrega que ambas agrupaciones poseen espacios propios de ensayo y presentación, los cuales, además, cuentan con la legitimación del campo de la danza como espacios escénicos privilegiados; en el caso de la CND, el Palacio de Bellas Artes, y en cuanto al TCUNAM, el Teatro Arquitecto Carlos Lazo. Es pertinente comentar que los espacios poseen las condiciones infraestructurales necesarias para el desempeño de la profesión. Una particularidad más de las compañías con subsidio es la realización de giras nacionales e internacionales, así como la colaboración con coreógrafos y artistas de relevancia artística en la dimensión

[1] Bailarina 8, entrevista, Ciudad de México, 2019.

nacional e internacional, lo cual contribuye al capital simbólico del bailarín que labora en alguna de estas compañías.

Ahora bien, después de presentar esta cartografía sobre las compañías de ballet se comenta que el proceso de ingreso al ámbito laboral es una apuesta en la que el bailarín despliega su capital y estrategias aprendidas en la escolaridad dancística. En primer lugar, el bailarín deberá escoger una compañía; se observó que para la selección de alguno se consideran aspectos como las posibilidades de desarrollo dentro del campo, recibir una invitación para audicionar, haber sido invitado para ingresar a la compañía, apegarse al estilo o repertorio de la compañía, identificarse con alguna bailarina o bailarín, y haber tenido un acercamiento previo con la compañía durante la escolaridad. Un ejemplo de ello es un bailarín perteneciente al TCUNAM que comenta:

> Rompió totalmente mi idea del ballet, sí, yo el ballet me lo imaginaba muy ajeno a mí, me lo imaginaba como una actividad infantil y de pronto encontrar una mujer —haciendo referencia a Gloria Contreras— que hace coreografías que, justo hablando de problemas normales desde cualquier persona, que usa música que yo jamás pensé que se utilizaría en ballet, que fuera más terrenal el asunto, me gustó muchísimo, que fuera dentro de la universidad, yo siendo universitario.[2]

En lo anterior se muestra la identificación del bailarín con la premisa de terrenidad de la danza de la maestra Gloria Contreras, así como el sentimiento de pertenencia a una institución educativa.

Durante el proceso de ingreso propiamente, éste se realiza por contactos, por audición y por elección del director artístico; los dos últimos se encuentran determinados por la observación sobre el bailarín, por las personas que poseen mayor capital dentro del campo —docente, coreógrafo o director artístico—; para Aalten (2005a), estas figuras se posicionan entre el bailarín y la danza; al respecto, una bailarina dice: "que la directora te acepte, que te ve, que crea que tienes el potencial".[3]

Posteriormente, cuando el bailarín se incorpora a la compañía, esto se vuelve la materialización de metas o sueños, como es interpretado por los mismos bailarines (en algunos casos, provenientes desde la niñez); y con ello deviene un sentimiento de afirmación. Una bailarina narra su experiencia:

> Cuando me gradúe yo tenía muchas dudas todavía, si realmente era suficientemente buena para estar ahí, porque sabía que éramos poquitos, en los grupos del CNA (Centro Nacional de las Artes) somos siempre muy poquitos, y nos graduamos todavía menos de los que entramos, y es como que siempre te siembran en la cabeza que entrar a la compañía es muy difícil.[4]

[2] Bailarín 9, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[3] Bailarina 3, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[4] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

Respecto del contrato de trabajo, éstos están determinados por el capital físico del bailarín (por ejemplo, el peso), el capital técnico y el capital artístico; en las compañías con subsidio, los contratos de trabajo son escritos, mientras que en las compañías independientes son acuerdos orales. Los contratos escritos pueden ser temporales o anuales, y en éstos se establecen las condiciones para el trabajador; en este campo, las condiciones se encuentran orientadas al mantenimiento del cuerpo de acuerdo con la imagen del ballet, la asistencia a funciones y ensayos, la hora de entrada, el comportamiento en el centro de trabajo, la participación en actividades como sesiones fotográficas o prueba de vestuarios; por su parte, los acuerdos orales sólo establecen el tiempo de colaboración entre las partes. Cabe decir que el contrato escrito y anual está sujeto a una evaluación, cada año, del desempeño del bailarín, lo que produce hostilidad y competencia entre los trabajadores; una bailarina describe en su experiencia las luchas que se presentan en el campo a partir del capital de los bailarines:

> Todo el mundo se quiere quedar ahí, entonces cada que llega diciembre todos estamos cruzando los dedos para que puedas seguir, porque si alguien en la audición llega y está bien, sabes que alguien que está ahí le pueden quitar el contrato; entonces es un estrés cada año y cada temporada por pertenecer ahí.[5]

[5] *Idem*.

En este entendido, las obligaciones del trabajador y las características de la compañía propician el trabajo constante del bailarín sobre el capital físico, lo cual, a su vez, incide en el mejoramiento del capital técnico y el capital artístico; la forma inversa de esta ecuación, en consecuencia, puede producir una sanción o la rescisión del contrato, ya sea por el no mantenimiento del cuerpo hasta aspectos como no firmar la entrada a una función. De las líneas anteriores se observa la permanente disponibilidad del bailarín, y con ello, las luchas constantes de la persona para mejorar su capital, y por tanto, surge la competencia.

En cuanto a la jornada laboral, el bailarín en una compañía con subsidio cumple una jornada laboral estipulada en el contrato, en algunos casos de martes a sábado, y 36 horas semanales, y con horarios variables de acuerdo con las ensayos y funciones, tiempos de producción anual preestablecidos (aproximadamente cuatro temporadas anualmente), trabajo asalariado, y se posibilita el almacenaje y venta del producto. Se observa en las líneas anteriores una aproximación a lo que Enrique de la Garza (2017) describe como trabajo clásico.

Mención especial requiere el sueldo que perciben los bailarines en la compañía con subsidio, el cual se encuentra sujeto a la jerarquía que posea el bailarín; por ejemplo, en 2018 un bailarín de categoría A en la CND percibió un sueldo bruto de 10 220.83 pesos y un bono artístico mensual bruto de 10 144.36 pesos. El caso del TCUNAM es particular, pues los bailarines

no se encuentran clasificados por jerarquías. Por otra parte, en la compañía con subsidio consideran que, aunque el pago es bueno, se debe considerar el desgaste físico y emocional del bailarín, el tratamiento de lesiones, el riesgo laboral, el pago de entrenamiento complementario, y la idea de que la carrera del bailarín de ballet es corta y la edad de retiro es atípica, a los 40 años aproximadamente.

A decir de las jerarquías, éstas son una herencia histórica del campo del ballet, en la que se clasificaba a los bailarines de acuerdo con su físico, técnica y temperamento, en "nobles o 'género serio', de 'medio carácter' y grotescos de 'carácter'" (Ramos Smith, 2002: 358). Este enunciado guarda relación con la adquisición de conciencia sobre las posibilidades estéticas del cuerpo, que menciona Roxana Ramos Villalobos (2009), y con ello, la selectividad de quienes pueden ser bailarines y quienes no pueden. Para los bailarines investigados, el ascenso en la jerarquía depende de aspectos individuales como el capital físico —para un bailarín, incluso, aspectos como el corte de cabello y el peso—, el capital técnico y artístico, además de factores como el desempeño en las funciones, la antigüedad, la disciplina-constancia-entrega, la resistencia al estrés, y la destreza del bailarín para aprovechar oportunidades. Asimismo, se reconocen factores como la suerte, que se encuentra relacionado con "serle agradable a la vista" al director artístico en turno; en este sentido, un bailarín argumenta: "no a todo el mundo le tenemos que gustar, ni a todo el mundo tenemos que serle grato a la vista, entonces a él le costaba trabajo, pero a fin de cuentas me tuvo que dar la categoría";[6] sobre el factor suerte, varios bailarines coinciden en la relevancia del director artístico para su permanencia en la compañía, e incluso, como condicionante en el ambiente de trabajo en algunos casos.

En la compañía de danza, las jerarquías no sólo condicionan el salario y las funciones del bailarín, sino también algunos aspectos sustanciales para la transmisión del *habitus*:

> Eres ejemplo para los otros bailarines, eres el que está llegando y pues para todos los que están debajo; creo que también es nuestra responsabilidad inculcarles todas esas costumbres de respeto a los primeros bailarines, de disciplina, de constancia, de todo eso.[7]

Lo que se cristaliza en que los bailarines con una jerarquía mayor posean un mejor camerino, preferencia en entrevistas, e incluso, un ordenamiento específico en espacio de trabajo, por ejemplo, en los ensayos:

> Nunca te vas a poner delante de un primer bailarín, este, siempre vas en la segunda fila, o si hay tres grupos, te vas a poner en el tercer grupo, para que los primeros bailarines y solistas siempre tengan el espacio que necesitan; son esas cosas que a lo mejor

[6] Bailarín 6, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[7] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

> suenan tontas pero que también uno se va ganando.[8]

Elementos obtenidos a través del capital, y materializados por medio de la idea de disciplina, en cuanto a aspectos como estar correctamente maquillada o peinada para una función, argumentan. En el caso de la compañía sin jerarquías, el bailarín reconoce una "especie de arropar a la gente joven",[9] siendo la única jerarquía "los que se ven protegiendo a la gente nueva y la gente nueva que se deja guiar".[10]

Por otra parte, en el lado opuesto de la compañía con subsidio se encuentra la compañía independiente, que es aquella agrupación que realiza la gestión por cuenta propia; de las agrupaciones analizadas ninguna ofrece derechos laborales a los bailarines y la jornada de trabajo es menor en comparación con una compañía con subsidio; por ello, la persona debe buscar diversas formas para conseguir recursos económicos y, por tanto, se manifiesta el multiempleo; dado que el trabajo es por temporada, una bailarina comenta:

> […] el año pasado, fue un año muy pesado; como fue el cambio de sexenio, no nos dieron tantas funciones […] luego podemos tener temporadas muy largas y con muchas funciones, o temporadas con nada de funciones.[11]

A lo que se agrega que no cuentan con seguro médico, incluso, sin pago algunas veces:

> Como bailarín a veces te dicen te pagamos hasta que acabe la temporada, pero pues no se puede vivir, al menos que estés en 5 o 6 proyectos, que, sí llegué a hacer, pero casi siempre te retrasan los pagos, y para tener una vida estable pues no puedes estar así.[12]

Esta bailarina agrega que el pago puede ser de 1 500 pesos por función y con compensación por ensayo —pero con reducciones monetarias por inasistencia—. Se debe sumar que, en algunos casos, los bailarines deben cubrir el costo de materiales —por ejemplo, un par de zapatillas de puntas tienen un costo mínimo de 800 pesos y su durabilidad, con un uso profesional, es de días o algunas semanas— y la atención de lesiones. Lo anterior, de forma evidente, inscribe a los bailarines en la precariedad laboral, en la intersección entre la incertidumbre, la temporalidad y la polivalencia.

Se debe comentar que los bailarines en compañías con subsidio y en compañías independientes manifiestan un reconocimiento y atención a las necesidades del cuerpo, que varía en cuanto a la intensidad de la carga de trabajo semanal o diario, la edad del bailarín y las lesiones; lo que se concreta en aspectos como un entrenamiento adicional a la jornada de trabajo; al respecto, la

[8] *Idem*.

[9] Bailarín 9, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[10] *Idem*.

[11] Bailarina 3, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[12] Bailarina 5, entrevista, Ciudad de México, 2019.

mayoría de los bailarines estudiados toman clases de ballet, Gyrotonic, Dance Fit, Pilates, entre otros. En el caso de los bailarines con mayor edad, ellos comentan que en caso de no hacer actividad física alguno de los días de la semana, su cuerpo lo resiente.

Finalmente, se presenta otra figura en el campo de la danza clásica escénica, y es la del bailarín independiente, el cual no forma parte estable de una compañía y, por tanto, se mueve de forma espontánea en el campo. El bailarín independiente, al igual que el bailarín que pertenece a una compañía independiente, no posee derechos laborales.

De lo escrito anteriormente se observa una brecha entre los bailarines de una compañía con subsidio y el bailarín de una compañía independiente; los primeros comentan que poseen estabilidad económica y laboral (esto sólo se presenta en una compañía en la que el director artístico no puede despedir o remover la categoría del bailarín), a lo que se suma el constante desarrollo técnico y artístico, participar en giras nacionales e internacionales, acceder a becas, y en general, la construcción permanente de capital económico y simbólico. En el otro lado se encuentran los bailarines de compañías independientes, atravesados por la precariedad laboral, que a pesar de las condiciones laborales encuentran placer en la danza; en este sentido, una bailarina expresa: "bailando me motiva, me alimenta como bailarín, estar entrenándome, y pisando foro […]".[13]

En otra línea de ideas, sobre las estrategias de permanencia en el campo se reconoció que los bailarines tienden al aumento del capital, y con ello, al encuentro de una mejor posición dentro del campo; se observó que ingresar a una compañía profesional de menor tamaño facilita las posibilidades de desarrollo; laborar en una compañía independiente resulta ser menos demandante. Asimismo, se observó que el bailarín debe entrenar de manera permanente, de forma que su cuerpo se encuentre disponible para las oportunidades que puedan presentarse; en palabras de una bailarina, "siempre estar ahí como a pie de cañón".[14]

Como se observa, el bailarín de ballet se encuentra en la intersección del enfoque clásico y no clásico del trabajo. De principio, se debe decir que, para De la Garza (2013), en el concepto clásico del trabajo:

> Los procesos productivos implicaban también el uso del trabajo asalariado por el capital, la subsunción real del primero no sólo al capital sino al ritmo de las máquinas; también la segmentación espacial (la fábrica) y temporal (jornada de trabajo) entre el mundo del trabajo y otros mundos de vida (De la Garza, 2013: 315).

En las coordenadas del objeto de estudio se comprende como clásico, pues comparte características con el trabajo fordista (este punto es central en cuanto el mecanismo de producción del

[13] Bailarina 3, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[14] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

bailarín se observa desde la escolaridad, y se reproduce en el trabajo dentro de la compañía de danza), la determinación espacial y temporal, la separación del tiempo de trabajo y de ocio del bailarín asalariado, la posibilidad de almacenaje y venta del producto —que se concreta en un material visual o audiovisual—, y la aprehensión instrumental del cuerpo del bailarín. En cuanto al director artístico —como se ha sustentado—, él es quien regula la actividad del bailarín en la escena, no sólo ejerciendo poder sobre su cuerpo, sino también sobre elementos intangibles como las emociones.

Este último enunciado se vincula con el enfoque no clásico del trabajo, el cual para De la Garza es "aquel en el que la intervención del cliente es indispensable para que se realice la producción y se tenga el producto. Ya sea porque se generan símbolos y se transmiten al cliente, o porque el producto es la interacción misma" (De la Garza, 2013: 319); los códigos emocionales, estéticos, morales y cognitivos se ponen en el centro, y a partir de ellos se articula la relación entre el empresario-trabajador-cliente.

En este entendido, el bailarín, al "trabajar desde su propia subjetividad, genera símbolos comunicables de materia inmediata o mediata al usuario" (De la Garza, 2017: 14); en este sentido, la producción subjetiva de símbolos —que se concretan en un espectáculo de danza— se consideran intangibles y físicos, y su existencia dependerá de la participación concomitante del director-bailarín-espectador. Esta última idea resulta relevante en cuanto que, para Enrique de la Garza (2017), el producto es intangible y físico: lo intangible se describe como aquello que no es accesible a través del tacto, pero sí a través de la complejidad sensorial del ser humano; y físico, en cuanto a las múltiples posibilidades del producto, de ser almacenado y vendido.

Con base en lo anterior, la interacción que se produce entre el director, el bailarín y el espectador será "el componente general de lo que se produce o se vende" (De la Garza, 2017: 13), pues es en esta interacción donde se entretejen los significados, y a consecuencia de ello, es que adquiere importancia el trabajo emocional y estético.

Acerca de la relevancia del trabajo emocional en la danza, éste se entrelaza con las proposiciones de Hochschild, quien lo comprende como el "proceso en el que se espera que el trabajador maneje sus emociones en concordancia con reglas y pautas definidas por el empleador" (citado en Wharton, 2009: 148), en otras palabras, la producción de emociones con carácter mercantil; el bailarín vende las emociones al espectador, quien a su vez, reconstruye estas emociones. Se debe mencionar que en el estudio empírico se manifestó el desgaste emocional en la danza escénica, observándose lo anterior en un argumento de un bailarín, en el que se expresa el importante desgaste emocional del bailarín, a lo que se suma el cansancio físico.

Se necesita decir que comprender la danza como trabajo no clásico pone de manifiesto lo esencial de la relación entre el bailarín y el espectador, en

cuanto a que la presencia del espectador es un elemento *sine qua non* para la realización del hecho dancístico, y que inicia su participación en el proceso con la compra de un boleto, y seguidamente, con la reconstrucción subjetiva del producto y la premiación simbólica a través del aplauso, momento que define el éxito o fracaso del proceso de producción. A esta idea le sigue recalcar que, en el trabajo interactivo, se destaca la capacidad relacional del bailarín con el espectador, y con ello, la generación de símbolos (De la Garza, 2017: 16). En consecuencia, se reconoce que el capital artístico adquiere mayor relevancia en comparación con el capital técnico, que una bailarina ilustra de la forma siguiente:

> […] la técnica es la base, es decir, sin técnica no puedes bailar, pero la técnica tampoco lo es todo, llega un momento donde lo técnico y tu capacidad artística tienen que estar en equilibrio.[15]

Otro bailarín comenta que la técnica es importante, pero no garantiza una carrera exitosa:

> Hay muchos casos de bailarines y bailarinas que técnicamente son infalibles, pero no expresan nada en el escenario; son fríos como una piedra y entonces sí te impresiona su técnica y sus capacidades técnicas, pero no te dicen nada, no comunican nada.[16]

[15] *Idem*.

[16] Bailarín 1, entrevista, Ciudad de México, 2019.

En estos últimos enunciados se encuentra la relevancia de la articulación de la dimensión estética —que se deriva de la conformación corporal a partir del entrenamiento técnico— y emocional, en el proceso de producción.

Particularmente, el trabajo estético para De la Garza se conceptualiza desde Bourdieu: "de tal forma que no hay propiamente una construcción social del sentido estético sino una disposición que está contenida en el habitus" (De la Garza, 2017: 19), el cual, como se verá en las siguientes líneas, es construido a través de la interiorización durante las primeras etapas de la vida humana, y por tanto, "en esta medida, ese *habitus* no puede ser inducido por la gerencia, sino que la gerencia aprovecha *habitus* ya presentes en individuos diferentes" (De la Garza, 2017: 20). Se debe agregar que, para el autor, lo estético no se encuentra limitado a la materialidad corporal, sino también se expande a "las ideas, los recuerdos, los colores, las secuencias, los ritmos, las simetrías y las proporciones" (De la Garza, 2017: 20). Por lo anterior, en el siguiente apartado se pondrá atención a la materialidad corporal como dispositivo de significación en el trabajo.

EL CUERPO COMO CATEGORÍA PARA ESTUDIAR EL TRABAJO DE LA DANZA ESCÉNICA

Ahora bien, el trabajo del bailarín de ballet escénico es un objeto de estudio privilegiado para pensar en el cuerpo como categoría del trabajo, en cuanto éste se presenta como un archivo de

la inscripción de la persona en el mundo social y cultural. De ahí que, a través del cuerpo, el mundo simbólico se abre a la realidad, desde su concepción pragmática y performática; bajo dicha premisa, a partir de éste se posibilita la obtención de indicios formulados por el mundo cultural; el cuerpo como fuente de significaciones. Para Bourdieu, la materia corporal es el "repositorio de disposiciones arraigadas y durables, y esta incorporación de nuestra historia, es demostrada por ejemplo en las diferentes posturas que el hombre y la mujer adoptan" (Bourdieu, 2001, citado en Wainwright *et al.*, 2006: 537); cuerpo vivo que encarna la estructura social y su espesor simbólico a partir de la experiencia —cuerpo que siente y es sentido.

Esta intermediación entre el cuerpo y la realidad simbólica remite a las técnicas corporales dilucidadas de las experiencias somáticas de Marcel Mauss como soldado francés; *corporealidades*[17] aprehendidas del mundo social y cultural a través de la transmisión y adquisición de múltiples modos de hacer uso del cuerpo. Particularmente, para el sociólogo, las técnicas corporales son "las formas en la que los hombres, sociedad por sociedad, aprenden a hacer uso de su cuerpo en una forma tradicional" (Mauss, 1979: 337). Las técnicas corporales, por tanto, en términos bourdianos son entendidas como un componente del *habitus*. Particularmente en el ballet, las técnicas corporales se manifiestan —en una de sus múltiples formas— en la técnica dancística. Por lo anterior se deduce el componente histórico de las técnicas corporales; específicamente, la técnica del ballet —como sucesión de gestos, posiciones y movimientos— tiene un devenir histórico que se puede trazar desde el siglo XVII. Para Lévi-Strauss,

> […] cada técnica, cada conducta, aprendida y transmitida por tradición, está en función de ciertas sinergias nerviosas y musculares, que constituyen cada una un verdadero sistema, solidario, por otra parte, con un determinado contexto sociológico (Lévi-Strauss, 1979: 15).

En esta línea de ideas, el cuerpo se vuelve objeto y sujeto del ballet; por un lado, en el cuerpo se inscribe la historia y el presente de la realidad social y cultural, y, en consecuencia, se configura la persona; y por el otro, el cuerpo se vuelve objeto de deseo del espectador, quien lo vincula con símbolos como la belleza y la perfección (Pickard, 2015); en consideración de lo anterior:

> La formación del bailarín depende de la observación del otro, o del desarrollo de la estética del ballet, y esas imágenes son creadas para otros. Un cuerpo danzante, no sólo se refiere a un cuerpo físico, sino también a una construcción social respecto al

[17] El concepto de *corporealidad* se toma de Susan Foster, para quien el cuerpo real es una "forma de transformar el término 'corporalidades' y utilizarlo como una estrategia para hablar del cuerpo vivido, concreto, el cuerpo en movimiento, y resaltar cómo estas acciones corpo-reales son los momentos en los que creamos, fortalecemos y desestabilizamos significados culturales" (Tamayo, 2013: 5).

> género, la raza y la sexualidad, los cuales son inherentes al cuerpo y al movimiento (Pickard, 2015: 11).

Es decir, la transmisión y adquisición de la técnica de la danza lleva consigo la imagen de un cuerpo, que se traduce en la persecución de un reflejo estético, y con ello, la búsqueda permanente de una corporeidad específica. Particularmente, el origen de las características estéticas del ballet encuentra su raíz en la imagen occidental de belleza, en la cual subyacen premisas como la verticalidad, símbolo de la idealización de la belleza (Pickard, 2015).

Ahora bien, este proceso de conformación del cuerpo del ballet inicia desde la escolaridad y desde una temprana edad, para posteriormente operar de forma eficaz en el trabajo; Lévi-Strauss, haciendo alusión a las técnicas de Mauss, argumenta: "la estructura social imprime su sello sobre los individuos por medio de la educación de las necesidades y las actividades corporales" (Lévi-Strauss, 1979: 15). Cabe decir que estos procesos se fundamentan en prácticas como la observación y la repetición, durante la escolaridad por la observación-control del docente, y posteriormente, la propia observación-control del cuerpo; lo cual, además, se enfatiza con la presencia de elementos como espejos en el salón de danza —ideas que remiten al concepto de vigilancia de Michael Foucault—. Es pertinente comentar que la repetición, en espacios como la escuela y el trabajo, es considerada un aspecto relevante para el aprendizaje de la técnica, y que contribuye a la acumulación del capital del bailarín.

Anotar que la búsqueda de la imagen del cuerpo del ballet en la escolaridad se refuerza con la participación de docentes y prototipos de bailarines (como muestra la evidencia empírica del presente estudio); y después, con la presencia de personas como el director artístico, el coreógrafo, el crítico de danza y los espectadores.

Para Pickard (2015), la imagen del cuerpo del ballet muestra una fuerte disposición del *habitus* en el bailarín, lo que a su vez determina el trato del bailarín hacia su cuerpo para la consecución de esta idea; el cuerpo nuevamente se dibuja como objeto de deseo. Para Anna Aalten (2007), esto explica la permanente construcción o maleabilidad del cuerpo del bailarín, práctica legitimada en el campo como se muestra en el estudio. De lo anterior se afirma que la estructura del campo moldea la carrera del bailarín.

Se debe agregar que si bien la imagen del cuerpo conserva rasgos del pasado del campo, hay intersticios que muestran su innegable transformación (estas transformaciones materializan el concepto de la multideterminación de los campos de Bourdieu, es decir, la interacción de la dimensión económica, política y social); para la icónica pedagoga rusa, Agripina Y. Vaganova:

> […] nosotros conservamos cuidadosamente lo clásico, pero el tiempo hace lo suyo y todo lo perfecciona […] Tal impetuoso impulso al frente es inevitable: nos arrastran los tiempos de la vida (Pavlovna y Pavlovna, 2000: 25).

¿Pero cómo se describe esta imagen-corporalidad en el trabajo del bailarín de ballet? En primera instancia, para los bailarines el cuerpo del ballet es estilizado, delgado pero fuerte, ágil, resistente, alargado y proporcionado. Esta descripción sobre la materialidad objetiva del cuerpo se deriva de la asimilación de la técnica, la cual tiene como dimensión primaria el plano vertical, lo cual contribuye al desarrollo de la estabilidad, al establecer tensiones espaciales igualitarias.

Acerca de la significación del cuerpo en el trabajo en la danza se observa la presencia de un cuerpo-máquina, puesto que similar a una película de ficción, el bailarín instrumenta una materialidad objetiva: cuerpo-máquina que obedece. Particularmente, la obediencia es aprendida desde la escolaridad dancística —lo que a su vez constituye el *habitus* del bailarín—, y que como se ha mencionado, se dibuja a partir de la presencia del docente, y posteriormente, esta obediencia es reproducida del estudiante sobre su propio cuerpo. Esta comprensión del cuerpo se acerca a la descripción del cuerpo academia de Macías (2016), para quien es "una neutralidad que repele contaminaciones y rozaduras *con su propio cuerpo*, otros cuerpos y con su propio ambiente, y que lo deja apto para ser modelado por coreógrafos y maestros" (Macías, 2016, párr. 7). Es decir, se muestra una aparente neutralidad que esquiva los límites orgánicos de la materialidad corpórea, y tiene consecuencias, tales como la prevalencia de lesiones y el oscurecimiento del otro, lo que se concreta en la búsqueda imparable de la idea de perfección, y la competencia, inconscientemente consigo mismo, y de forma manifiesta con los otros; para Pickard, "la visión prevalente del cuerpo y la forma en la que es tratado, es como una máquina para pelear, con y en contra" (Pickard, 2015: 90).

Al margen de este cuerpo-máquina, en el discurso emerge el concepto de *disciplina*, que dentro del campo —con base en el estudio empírico realizado— es condición *sine qua non* para desempeñarse profesionalmente como bailarín; enunciado que también se encuentra en la evidencia empírica de Pickard, quien señala:

> […] unidos por el deseo de ser bailarines performáticos, por tanto, fueron obedientes y conscientes y de esta manera, pudieron ser vistos como cómplices de su propia subordinación (Bourdieu, 1990, citado en Pickard, 2015: 69).

Es pertinente comentar que el concepto de *disciplina* es aprendido desde la escolaridad artística, y, en el caso de los bailarines que inician en la niñez, éstos entran en interacción con conceptos como *autocastigo* derivado de la disciplina impuesta, ambición y celos (Pickard, 2015); al respecto, una bailarina arguye:

> […] cuando un niño normalmente está corriendo, pues tú estás sudando, haciendo lagartijas; es como desde chiquito, te obligan a ser muy independiente y muy estricto contigo, y

> pues sí, como que se vuelven círculos sociales muy reducidos.[18]

Se observa que el bailarín adquiere categorías como la disciplina desde la niñez, además de un desarrollo emocional rápido; ambos, en comparación con un niño o niña en un contexto escolar no dancístico; se suma, que se encuentra dentro de un campo con personas con deseos similares.

Sin embargo, la disciplina en algunos casos adquiere otros matices, y se asocia con la resiliencia; en el caso de una bailarina entrevistada, fundada sobre la autoestima, dice: "muy clara mi autoestima, el no dejarme apachurrar, cada reto que me ponían no de forma agradable, siempre es gracias a mi autoestima y superarlo, es decir *okay*, vamos a trabajar";[19] surge la interacción con categorías de castigo y con ello la superposición del bailarín a partir de la resiliencia, característica que se fortalecerá en el desarrollo profesional de éste.

Es así que se puede decir que el deseo de disciplina encuentra su origen en la etapa escolar, en la relación del alumno con el docente, estableciendo así una relación de poder en la que se desea convencer al otro de poseer las cualidades para ser bailarín (Pickard, 2015), y no sólo en relación con la materialidad corporal. Se debe agregar que, durante esta etapa, para Aalten (2005a), el bailarín aprehende su posición en la jerarquía, y después, le será de utilidad para ingresar y permanecer en una compañía; específicamente, en la compañía, la relación de subordinación se establecerá con el director artístico, como muestra el estudio.

Ahora bien, el cuerpo máquina se vincula con el cuerpo anestesiado descrito por Macías (2016); particularmente, la vivencia permanente del dolor físico es relevante en la investigación empírica, puesto que se encuentra presente en los discursos de la mayoría de los bailarines. Desde la perspectiva teórica, el dolor es un símbolo que concreta la relación entre el individuo y la estructura a través del *habitus*; para Le Breton (1999), el tratamiento del dolor es aprendido desde el entrenamiento en la técnica corporal; en esta etapa, el bailarín "aprenderá metódicamente el dolor en una forma homeopática, regular, con el objeto de rechazar su llegada, acostumbrarse a sentir su amenaza, ganándole terreno paso a paso" (Le Breton, 1999: 258); en esta línea de ideas, el bailarín aprenderá a controlar el dolor presente en el cuerpo físico, y progresivamente aumentará su resistencia a lo intolerable.

Lo anterior se puede comprender a partir del argumento de un bailarín, quien comparte que se esforzaba para que las cosas salieran lo mejor posible, y así, asegurar su trabajo: "yo nunca tuve ausencias de nada, incluso aunque estuviera enfermo […] aún enfermo iba a los ensayos, con mis limitaciones por la lesión, pero nunca falté".[20] Este argumento contrasta con la cita de Le

[18] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[19] Bailarina 4, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[20] Bailarín 1, entrevista, Ciudad de México, 2019.

Breton, "cuando el cuerpo se vuelve enemigo de todo esfuerzo, el bailarín se enfrenta y maneja su dolor" (Le Breton, 1999: 256). Otra bailarina dice: "me acuerdo que bailé una temporada de 'Serenata', muy lastimada, el tendón de Aquiles del pie izquierdo, muy lastimada, y mi desempeño artístico no fue óptimo en la función";[21] el bailarín se adueña de la intensidad de la pena que se autoinflinge y convierte el dolor en materia prima para el movimiento (Le Breton, 1999). Se manifiesta que bailar con dolor y las lesiones es una práctica legitimada, y con ello, se muestra la fuerza del vínculo de la identidad del bailarín con su profesión (Aalten 2007; Wainwright *et al.*, 2005).

Es conveniente revisar a Aalten (2007), quien menciona que una lesión en la danza profesional es fundamentalmente consecuencia de la sobrecarga crónica; situación que es interpretada como la legitimación del dolor como símbolo de vocación. Dicha premisa se encuentra también en la investigación realizada por Wainwright *et al.* (2005), en la que se muestra que el dolor como símbolo de vocación refuerza la idea de perfección, competitividad y comparación.

A modo de nota, se debe señalar que la competencia, desde la teoría bourdiana, describe que dentro de un campo, las luchas de poder surgen a partir del enfrentamiento de las personas en consideración de su capital y su posición dentro del campo, y esta lucha cristaliza en competencia y egocentrismo; un bailarín narra: "quieres estar siempre en las candilejas, quieres ser el centro de atención, entonces es una competencia eterna por ser el primero";[22] para otra bailarina, el egocentrismo y la competencia son características de la danza, y una segunda comenta, competencia pero "como buenos mexicanos, muy de cuates".[23]

Siguiendo el análisis sobre el dolor, una bailarina enfatiza el mantenimiento del cuerpo sano, y con ello, la atención oportuna de lesiones, la buena alimentación y otros; sin embargo, de forma paralela, argumenta: "es una carrera donde te cansas mucho y siempre te duele todo; entonces ir aguantando eso y mentalizarte que, si estás ahí, también tienes que aguantar eso".[24] Cabe mencionar que este argumento se presenta como una paradoja, en la que el cuerpo caracterizado por la mirada no se mira a sí mismo de forma compleja (es decir, trascendiendo la materialidad corporal), y únicamente lo hace cuando se observa envejecido o lesionado (Pickard, 2015; Aalten, 2007; Wainwright *et al.*, 2005).

Esta línea de ideas remite a la comprensión del cuerpo ausente de Drew Leeder, quien señala que la persona "experimenta corporalmente la ausencia, lo que es parte esencial de la estructura humana de encarnación, la idea sobre la separación del cuerpo y la mente es natural" (Leeder,1990, citado

[21] Bailarina 4, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[22] Bailarín 1, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[23] Bailarina 4, entrevista, Ciudad de México, 2019.

[24] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

en Aalten, 2005b: 58); Le Breton dice, "ir hasta el final de la dificultad que se infringe procura legitimidad a su existencia, que encuentra ahí un camino para sostenerse" (Le Breton, 1999: 258); es decir, la presencia del cuerpo ausente se traduce en fortaleza mental, elemento imprescindible para permanecer en el campo del ballet escénico, según el estudio. Al margen de las líneas anteriores, es posible cuestionar la función de la escuela y de las compañías en la "promoción" de lesiones, que deriva de la comprensión y el tratamiento instrumental del cuerpo.

Finalmente, el reconocimiento del dolor como símbolo del *habitus* del bailarín se encadena a la siguiente dimensión: el placer; nuevamente, haciendo referencia a Le Breton: "y en ese acercamiento del placer de vivir, la memoria del dolor que se superó es el testigo privilegiado" (Le Breton, 1999: 259). Y se agrega una pertinente argumentación de Lévi-Strauss al introducir la obra de Mauss:

> Las capacidades de excitabilidad, los límites de la resistencia son diferentes en cada cultura; los esfuerzos 'irrealizables', los dolores 'insufribles', los placeres 'extraordinarios' están menos en función de las particularidades individuales que de los criterios sancionados por la aprobación o la desaprobación colectiva (Le Breton, 1979: 15).

El placer, entonces, se dibuja en el discurso y se relaciona con la exploración constante de los límites del cuerpo material e inmaterial (Pickard, 2015), exploración que se encuentran subyacente a la imagen deseada, que como se ha mencionado, se comprende como la concreción de la idea de perfección; dialéctica entre el dolor y el placer, que como alude Pickard (2015), muestra la encarnación del erotismo. Dialéctica que en el escenario se vuelve manifiesto, el bailarín con el movimiento enmascara el dolor físico y sus emociones: "en el ballet, el momento del *performance* otorga el clímax: el máximo placer, la liberación de los deseos ocultos, la pérdida de sí mismo en otra forma. Ésta es la recompensa del dolor y las lágrimas" (Claid, 2006, citado en Pickard, 2015: 144).

> Los límites tiene mi cuerpo, hasta dónde puedo llevar mi cuerpo y todas las sensaciones que me crea el poder moverlo, y no sé, se me hace una experiencia increíble, juntarlo con la música, y entonces sí creo que la danza a mí me ha aportado mucha seguridad, mucho a sentir bien, porque me crea mucha satisfacción, y creo que cuando uno está bien dentro pues va a estar bien con los demás, vas a poder compartir eso con los demás; yo como que todo el tiempo estaba como muy cerrada, muy así, entonces me ha ayudado a liberarme, la seguridad.[25]

Sin embargo, en el ballet es pertinente cuestionar la aseveración sobre la liberación de los deseos ocultos, y se sugiere para futuros estudios la

[25] Bailarina 7, entrevista, Ciudad de México, 2019.

indagación sobre la experiencia de libertad del bailarín de danza escénica.

Un autor que conviene considerar en relación con el placer es Bourdieu (1997), para quien el placer es una característica de las sociedades de honor bien constituidas, en las cuales se legitima un *habitus* desinteresado en ciertas dimensiones, y fundado sobre la pasión o la espontaneidad de la persona, señala: "es posible sociológicamente, sólo puede deberse a la coincidencia entre unos hábitos predispuestos al desinterés y unos universos en el que el desinterés es recompensado" (Bourdieu, 1997: 155); en otras palabras, se legitima el interés por el desinterés. En el caso del ballet se puede pensar la legitimación del interés por el desinterés del dolor físico, así como en algunos casos, el desinterés por las condiciones de trabajo; una bailarina comenta: "las funciones son buenas o malas pagadas, hay veces que hasta bailamos por amor al arte, pero pues creo que el bailarín con tal de pisar un foro, pues baila".[26]

Una última consideración sobre esta categoría y el trabajo es el cuerpo, que juega de forma permanente con el tiempo de distintas formas. En primera instancia, cuerpo presente que en la representación materializa su presencia, "cuerpos constituyéndose en el jugar y dejarse afectar en el encuentro del aquí y ahora" (Macías, 2016: párr. 32); y cuerpo presente, que no cuantifica el tiempo y los efectos del mismo, que supone que "la danza no espera" (comentario recurrente en el estudio empírico), la danza es ahora, y que, a su vez, muestra la efervescencia de la carrera del bailarín de danza clásica escénica, que se esfuma a los 40 años en promedio; vivencia del presente sin consideración del futuro y sus devenires, premisa que se vincula con desórdenes alimenticios y lesiones (Pickard 2015).

CONCLUSIONES

El trabajo es una acción que vincula la individualidad con la colectividad, se encuentra el uno con los otros; cuerpo-cuerpos que se entrecruzan en el acto, cuerpos que se convierten en causa y efecto. Desde esta mirada, en el trabajo se encuentran dos dimensiones: *1)* una socio-simbólica que se asocia con la construcción de la identidad individual y social, y que responde a cuestionamientos como: ¿quién soy?, ¿soy útil a algo?, y que en relación con los otros, la persona encuentra un sentido de pertenencia, y *2)* una dimensión instrumental, relacionada con la transformación de un producto de trabajo como resultado de una actividad humana, que satisface necesidades físico-materiales o simbólicas (De la Garza, 2017).

El cuerpo en la ecuación del trabajo en la danza adquiere un espacio privilegiado, en cuanto se presenta como el punto de convergencia, cuerpo que encarna la estructura social y su espesor simbólico a partir de la experiencia. El *habitus*, concepto que se utiliza para la reconstrucción de lo real, se inscribe en el cuerpo del bailarín, y

[26] Bailarina 3, entrevista, Ciudad de México, 2019.

de forma inicial en la permanencia del niño o niña en instituciones como la escuela de danza; y como se ha dicho, en la escuela se posibilita la constitución del *habitus* nuclear del bailarín, pues soporta las prácticas posteriores de la persona. El bailarín en proceso de incorporación al campo asimila el *habitus* y deviene en un cuerpo *habitualizado*, heredando y corporeizando significaciones.

El bailarín aprenderá una imagen del cuerpo elaborada a partir de un reflejo estético; cómo moverse a través de una técnica corporal y cómo vivir las emociones —se comprende entonces el carácter social de las mismas—; además de otros elementos no menos importantes que le permitirán desarrollarse dentro del campo de la profesión, tales como la instrumentalización del cuerpo a partir de la disciplina/obediencia y que se vuelve observable a partir del tratamiento del dolor y las lesiones. Particularmente, el aprendizaje sobre la utilización de las emociones en la escolaridad; a este tipo de personas Orzechowicz los denominará "privileged emotion managers" (Orzechowicz, 2008, citado en Wharton, 2009), y que ciertamente, debido a las características de la profesión, se espera que la persona logre un compromiso con la producción de significados emocionales, y que con ello resista mejor los efectos negativos del trabajo emocional (Wharton, 2009: 160), tales como la disonancia o el desgaste emocional.

Ahora bien, una vez fuera de la escuela y dentro de la compañía, el cuerpo del bailarín se puede asociar con el concepto de *cuerpo organizacional* descrito por Wolkowitz, para quien es la "forma de encarnación que debe ser presentada, performada y mantenida, para permanecer empleado" (Wolkowitz, 2006: 73); cuerpo que encarna el reflejo estético de la organización y que configura la respuesta emocional, la sexualidad, la apariencia, el movimiento físico y diversos elementos más, y que se concreta en la interacción de las personas, el cual explica también la emergencia de la competencia, así como de conceptos como *discriminación* y *exclusión*. Es pertinente agregar que en la danza escénica, la satisfacción de los requisitos sobre el cuerpo se materializa en acciones como el cuidado permanente; por ejemplo, el entrenamiento adicional a las horas de clase programadas por la compañía o evitar las actividades que puedan implicar una lesión —como practicar deportes extremos—, como se observa en la investigación.

En otro orden de ideas, se comprende que el trabajo del bailarín de ballet se mueve entre una visión del trabajo clásico y no clásico, en consideración de que se observa un mecanismo de producción fordista en la escolaridad y en la compañía de danza, a lo que se suman especificaciones espaciales y temporales: ser o no asalariado, la idea de almacenaje y venta del producto, entre otras características. Por su parte, se comprende como trabajo no clásico en cuanto que la función del ballet escénico es la materialización de un proceso de producción de subjetividades, y en menor proporción de elementos objetivos; por tanto, posee un capital constante —trabajo simbólico—,

y ello conlleva un juego de poderes, emociones, ideas, experiencias entre las personas que participan, fundamentalmente el director artístico, el bailarín y el espectador.

Si bien esta investigación aportó información relevante sobre el trabajo en el ballet escénico: el entretejido entre las individualidades y colectividades, la correlación entre *habitus* y campo, estrategias y capital, además de un análisis de factores que influyen en las estructuras del trabajo como edad, sexo, salario, prestaciones, retiro, entre otros, el tema del ballet escénico como actividad, y con ello, como trabajo clásico y no clásico, resulta ser un tema aún con múltiples posibilidades investigativas. Conforme esta premisa, se reconoce la necesidad de continuar problematizando el objeto de estudio, desde otros postulados teóricos y otras perspectivas empíricas; lo cual, en conjunto, permita no sólo acrecentar el conocimiento sobre el trabajo del bailarín de ballet, sino que también pueda dilatar las posibilidades de la investigación científica hacia la reflexión de quienes conforman el campo, o incluso, la sustentación de políticas públicas que permitan aminorar la precariedad laboral predominante en el campo.

BIBLIOGRAFÍA

Aalten, Anna (2005a), "'We Dance, We Don't Live'. Biographical Research in Dance Studies", *Discourses in Dance*, vol. 3, núm. 1, pp. 5-20.

_____ (2005b), "In the Presence of The Body: Theorizing Training. Injuries and Pain in Ballet", *Dance Research Journal*, vol. 37, núm. 2, pp. 55-72.

_____ (2007), "Listening to the Dancer's Body", *The Editorial Board of the Sociological Review*, vol. 55, núm. 1, pp. 109-125.

Bourdieu, Pierre (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de acción*, Barcelona, Anagrama.

Briceño, Gloria (2007), "Danza, cuerpo e identidad: espacios abiertos a la creación y transformación", ponencia presentada en el XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Asociación Latinoamericana de Sociología-Guadalajara, recuperado de: <https://cdsa.aacademica.org/000-066/1875.pdf>, consultada el 22 de junio de 2020.

Catedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural (2020), *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro,* México, unam.

De la Garza, Enrique (2011), "Introducción: construcción de la identidad y la acción colectiva entre trabajadores no clásicos como problema", en Enrique De la Garza, *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva*, t. I, Ciudad de México, uam-i/ Plaza y Valdés, pp. 11-21.

_____ (2013), "Trabajo no clásico y flexibilidad", *Cuaderno crh*, vol. 26, núm. 68, pp. 315-330.

_____ (2017), "¿Qué es el trabajo no clásico?", *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, vol. 22, núm. 36, pp. 5-44.

Fernández, María de Lourdes (2007), "Cultura y poder en la danza contemporánea. Ensayo sobre una disciplina plebeya en México", tesis de licenciatura en antropología social, enah-inah, México.

GIMÉNEZ, Gilberto (2004), "Culturas e identidades", *Revista Mexicana de Sociología*, año 18, núm. 84 (número especial), pp. 77-99.

_____ (2005), *Teoría y análisis de la cultura*, I, México, Conaculta/Instituto Coahuilense de Cultura.

LE BRETON, David (1999), *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1979), "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Marcel MAUSS, *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, pp. 13-42.

MACÍAS, Zulai (2016), "Los cuerpos de la danza contemporánea", *Reflexiones Marginales*, núm. 36, 30 de noviembre, recuperado de:<http://reflexionesmarginales.com/3.0/los-cuerpos-de-la-danza-contemporanea>/, consultada el 22 de junio de 2020.

MAUSS, Marcel (1979), *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.

PAVLOVNA, Nadeshda y Varvara PAVLOVNA (2000), *Abc de danza clásica. Primeros tres años de enseñanza de la escuela rusa*, México, Escenología/Conaculta-Fonca.

PICKARD, Angela (2015), *Ballet Body Narratives: Pain, Pleasure and Perfection in Embodied Identity*, Alemania, Peter Lang A.G.

RAMOS SMITH, Maya (2002), "De la fiesta teatral barroca al ballet de acción: profesionalización de los artistas del espectáculo y danza teatral durante el virreinato", en Maya RAMOS SMITH y Patricia CARDONA (comps.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, t. I: *Ensayos históricos y analíticos*, México, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta/Escenología, pp. 340-370.

RAMOS VILLALOBOS, Roxana (2009), *Una mirada a la formación dancística mexicana (*ca. *1919-1945)*, México, Fonca/INBA/Conaculta/Grapondi de México.

SOLÍS, Marlene y Susana BRIJANDEZ (2018), "Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México", *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, vol. 2, núm. 4, pp. 1-21.

TAMAYO, Ana María (2013), "Pensar y (escribir) con el cuerpo", *Artes. La Revista*, vol. 12, núm. 19, pp. 70-79.

TURNER, Victor (2008), "Del ritual al teatro", en Ingrid GEIST (comp.), *Antropología del ritual*, México, ENAH-INAH, pp. 71-88.

WAINWRIGHT, Steven, Clare WILLIAMS y Bryan TURNER (2005), "Fractured Identities: Injury and the Balletic Body", *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, vol. 9, núm. 1, pp. 49-66.

_____, Clare WILLIAMS y Bryan TURNER (2006), "Varieties of Habitus and the Embodiment of Ballet", *Qualitative Research*, vol. 6, núm. 4, pp. 535-558.

WHARTON, Amy (2009), "The Sociology of Emotional Labor", *The Annual Review of Sociology*, vol. 35, pp. 147-165.

WOLKOWITZ, Carol (2006), *Bodies at Work*, Londres, SAGE Publications.

CUERPOS PERCIBIENTES. EXPERIENCIAS DE ESPECTADORES DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

María de Lourdes Fernández Serratos*

Resumen: En este artículo se comunican algunas de las experiencias que externaron en entrevistas los espectadores de diversas propuestas de danza contemporánea en la Ciudad de México. Dichos testimonios dan cuenta de la vitalidad que la danza contemporánea puede transmitir a sus espectadores, pero también de las narrativas y reinvenciones que puede propiciar y que los públicos proyectan, reelaboran, inventan. Los testimonios son analizados bajo la perspectiva fenomenológica y significativa a la vez aportada por la reflexión sobre la percepción somática del antropólogo Thomas Csordas. Se abordan tópicos como los sentimientos, el cuerpo vivido y esperado, así como las narrativas novedosas que los espectadores extraen de la danza presenciada, que nos hablan de situaciones sociopolíticas experimentadas en los años recientes anteriores al triunfo de AMLO. Pero lo que me interesa resaltar es la experiencia emocional y kinestésica que se manifiesta en los cuerpos de los espectadores que perciben la danza de forma presencial.
Palabras clave: cuerpo, percepción, experiencia, danza contemporánea.

Perceiving Bodies. Experiences of Contemporary Dance Spectators in Mexico City

Abstract: Abstract: This article communicates some of the experiences that the spectators of various contemporary dance proposals in Mexico City expressed in interviews. These testimonies give an account of the vitality that contemporary dance can transmit to its viewers, but also of the narratives and reinventions that dance can promote and that these audiences project, rework, and invent. The testimonies are analyzed from the phenomenological and significant perspective, at the same time, provided by the reflection on somatic perception of the anthropologist Thomas Csordas. Topics such as feelings, the lived and expected body are addressed, as well as the novel narratives that the spectators extract from the dance witnessed, which tell us about the socio-political situations experienced in the recent years prior to AMLO's triumph. What I am interested in highlighting in this article is the emotional and kinesthetic experience that is manifested in the bodies of the spectators who perceive the dance in person.
Keywords: Body, perception, experience, contemporary dance.

* Doctora y maestra en Ciencias Antropológicas, con especialidad en Antropología de la Cultura, por la UAM-I. Licenciada en Antropología Social por la ENAH, es bailarina y coreógrafa de danza contemporánea.

INTRODUCCIÓN

Es muy complejo hablar de la danza y del cuerpo, pero es casi imposible hablar de la danza sin hablar del cuerpo. Hacer danza o componer una obra coreográfica implica mirar cuerpos y tener una imagen de cuerpo que se quiere expresar. Bailar significa vivir en el cuerpo, *experienciar*, es decir, vivir una experiencia, transmitir con energía algo que no se sabe a veces muy bien qué es. Mirar, presenciar la danza, invariablemente significa vivir una experiencia, ser partícipe de diversas maneras de estar en el mundo, de diversas visiones de la danza y el cuerpo. Esos cuerpos percibientes de los espectadores, los públicos diversos de la danza escénica, de los que se hablará en este artículo, viven de diversas formas esas danzas que presencian.

Si bien existen diversas formas de mirar la danza, que ahora con la pandemia de Covid-19 han cobrado importancia, como hacerlo por video o por medios virtuales, yo me referiré en este texto a las experiencias de los espectadores que asistieron a mirar de manera presencial diversas propuestas de danza escénica contemporánea en la Ciudad de México, a sus cuerpos y sus sentimientos. Este artículo aborda el cuerpo acorde a una investigación realizada para el Doctorado en Ciencias Antropológicas en la UAM-Iztapalapa. Se refieren a los estados físicos del cuerpo de estos cuerpos espectadores, así como la memoria que las personas expresaron en las entrevistas posteriores a las funciones de danza.

CUERPO, DANZA, PERCEPCIÓN

El cuerpo es el territorio donde se expresa nuestra individualidad, pero también se expresa la marca del mundo en nosotros. Somos personas actuantes en el mundo y ese mundo en un momento histórico determinado nos constituye. Sigo a Le Breton cuando afirmo que es menester definir de qué cuerpo estamos hablando, según nuestro acercamiento a él. Entonces, estos cuerpos *percibientes* nos hablan de que "la configuración de los sentidos, así como la intensidad y el contorno que logran abarcar, son de naturaleza social y no sólo fisiológica" (Le Breton, 2018: 81). Hablo de un cuerpo complejo, del cuerpo *sentipensante* del espectador de las artes escénicas.

Primero, cabe aclarar que la percepción fue definida en esta investigación como atravesada por el *ethos* del espectador, el pensamiento y complejas tramas de asociación y significación que incluyen, por supuesto, la reflexión. En este orden de ideas planteamos que los sentimientos y las emociones pertenecen sin duda al ámbito corporal, a cuerpos pautados social y culturalmente; cuerpos en contexto.

Al intentar dilucidar las sensaciones que los espectadores me proporcionaban en sus discursos se detonaba su memoria, una experiencia que, aunque individual, era profundamente social y hablaba del bagaje experiencial, vital, que les conforma, lleno de los acontecimientos que han marcado sus historias personales y que en el presente les importan (Le Breton, 2018). Subjetividades actuantes afloran cuan-

do se rememora lo mirado, lo presenciado, lo expresado por otros cuerpos actuantes. Sus miradas conllevan una percepción somática que, como Thomas Csordas nos advierte, hablaría de prestar atención con todo el cuerpo, porque cuando miramos, ponemos atención a algo, y la mirada y la reflexión que surge de ese mirar, de ese implicarse, eso es la percepción somática. Es importante poner el énfasis de este mirar en "la elaboración cultural del compromiso sensorial" del espectador (Csordas, 2010: 87). Este autor nos auxilia para pensar en dos fases los estados de la atención, es decir, prestar atención con el cuerpo (hacia lo otro u otros) y prestar atención al propio cuerpo, situándose en el mundo como "prestar atención a la situación del cuerpo en el mundo" (Csordas, 2010: 87). Csordas llama *modos somáticos de atención* a esta conjunción de experiencias vividas y las prácticas incorporadas, que se refieren a "la atención culturalmente elaborada, a y hacia el cuerpo en la inmediatez de un entorno intersubjetivo" (Csordas, 2010: 88).

Entonces, cuando notamos que los espectadores sudan, se emocionan o les suceden pequeños movimientos al presenciar la danza, su *propiocepción*, ese sentido de ubicación corporal casi imperceptible, da cuenta de los materiales que la escena provee y que causan este acomodarse de sus cuerpos en las butacas o hace que cambien de posición, así estén de pie mirando. Ésos son efectos no sólo físicos, sino signos de una experiencia corporizada que implica la fisiología, pero también y sobre todo, procesos de significación que se realizan conjuntamente en el acto de presenciar a otros moviéndose, desplegándose energéticamente para dar a ver algo, mostrándose deliberadamente.

Planteo que todas las maneras de mirar, de presenciar la danza y evocar la experiencia son complejas, independientemente de la información que el espectador posea sobre lo que mira, pues la experiencia de presenciar a otros moverse está en el contexto social y cultural, al mismo tiempo que se inserta en las capas más profundas de la memoria personal, y en este sentido es subjetiva. Este presenciar nos hace aprender algo nuevo del mundo, asomarnos a diversas visiones del mundo, a pensarlo y pensarnos.

Aquí se hablará también de espectadores especializados que son quienes tienen más información de los procesos de hacer la danza y también están más cerca del hacer; digamos que conocen los códigos y los pueden leer de diversas formas. Los espectadores que miran la danza asiduamente para disfrutarla; los aficionados que, sin pertenecer al campo en un sentido bourdeiano, gustan de mirar, presenciar a ciertos grupos de danza, las más de las veces para distinguirse. Finalmente, los espectadores legos que rara vez asisten a presenciar la danza escénica contemporánea, también están presentes en esta serie de narrativas.

LO QUE NOS DIJERON...

Según las temáticas y los elementos utilizados en el escenario, los espectadores recrearon situaciones políticas,

sociales e íntimas. Un espectador manifestó cómo le empezaron a sudar las manos al mirar una obra y lo manifestó en un diálogo al final de la función. Se apenó de decirlo, pero confesó su alivio al compartir ese efecto que lo presenciado le produjo. Estas reacciones nos hablan también de diferencias sociales y culturales del sujeto en el mundo, manifiestas en estas reacciones, pues

> […] de un área cultural a otra, y con mayor frecuencia de una clase social a otra o de una generación a otra, los actores descifran sensorialmente el mundo de un modo diferenciado (Le Breton, 2002: 58).

Cuando las obras hablaban del tiempo, los más jóvenes sintieron angustia, la sensación de que "el tiempo se va". Una mujer mayor comentó que al entrar al teatro ya se quería sentar porque le dolían las rodillas, y claro que los temas de la madurez, el envejecimiento y los cambios en el cuerpo que planteaba la coreografía le hacen mirarse a sí misma con un cuerpo que, nos dijo, "ya se queja, pero con unas ganas de vivir muy grandes".

Un espectador aficionado a la danza comentó:

> Pues yo cumplo cuarenta y dos años ahora y me sentí totalmente identificado con el asunto de la edad, pero justo ver la obra me hizo descansar de las tribulaciones que me pasan y aceptarlas.

La danza es un hecho multidimensional que hace que el espectador que la presencia codifique una experiencia y capture en su cuerpo diversos aspectos, como el tiempo y el espacio, los sonidos, los olores, pero, sobre todo, aquí nos interesa un sentido de actividad kinestésica o empática que da su potencia a la danza como hecho comunicativo (Hanna, 1987: 25). Una espectadora, al mirar una obra muy dinámica del colectivo Barro Rojo, nos dijo que "hasta se antoja moverse, porque se mueven bien bonito". Sobre todo los espectadores legos y aficionados admiran el despliegue de habilidades y virtuosismo de los bailarines en escena. Otra espectadora nos comentó: "me parece que empiezo a disfrutar cómo se mueve el cuerpo y cómo disfrutan al bailar. Lo admiro mucho".

Cabe aquí explicar que la danza contemporánea tiene una dimensión estética en la que se manifiestan elementos expresivos y conceptuales diversos con la ayuda o mediante el trabajo de personas entrenadas en técnicas y con habilidades que potencian las capacidades del cuerpo, y manejan la energía de forma lujosa y extra cotidiana (Barba y Savarese, 1998).

Los espectadores tienen también una idea de lo que debe ser un bailarín. Esa imagen corresponde a la inculcada, durante todo el siglo XX, por la danza contemporánea, perteneciente al paradigma de la modernidad. Los cuerpos hábiles, expresivos, ideales por su delgadez y virtuosismo técnico, que pueden realizar saltos, giros y pasos de riesgo dan legibilidad a muchos espectadores. No sólo porque dejan estable esa idea preconcebida del bailarín, sino porque el uso de los elementos escénicos

y su despliegue energético les comunican sentires, les hacen *re-experienciar* y sacar a flote memorias que sirven incluso como sanación, como vehículo para reflexionar en la propia vida, en la tragedia, la tristeza, la resignación y el placer. Una espectadora, madre de un migrante desaparecido en tránsito, al presenciar la obra *Travesía* de Barro Rojo mencionó: "Fue un alivio mirar eso que realmente les pasa, lo que viven los migrantes. Así es".

Los sentimientos y las sensaciones corporales se cruzan. Así, siguiendo a Csordas, el cuerpo es un campo de percepción y de prácticas. La percepción termina en los objetos y comienza en el cuerpo en el mundo y nos guiamos por principios que son generadores y unificadores de prácticas. El autor escribe: "Los objetos son los resultados finales de la percepción, en lugar de ser dados empíricamente" (Csordas, 1997: 8).

Así, tenemos estructuras cognitivas y evaluativas que organizan la visión del mundo de acuerdo con estructuras objetivas de un determinado estado del mundo social. De esta forma, cuando algunos públicos legos entrevistados piden una introducción para comprender mejor, se enganchan con el tema y agradecen ser tomados en cuenta con temas que les atañen, que les hacen sentido racional y energéticamente, así como cuando los mismos creadores expresan sus versiones de la realidad (como los migrantes, el envejecimiento, los sueños y las neurosis, el espacio vital en la urbe, etc.), cobra sentido que los espectadores se conmuevan, piensen y sientan conforme a ese estado del mundo social, es decir, hay un cuerpo socialmente informado. "Percepción es el concepto clave implícito, del yo como autoconciencia, el reconocimiento de uno mismo como 'objeto en un mundo de objetos'" (Csordas, 1997: 6).

La *fisicalidad* extrema de los bailarines, es decir, un gran despliegue físico de saltos, desplazamientos, brincos, giros, el cargarse con diseños de riesgo y el mostrar una técnica virtuosa, impacta a los públicos, los cuales la disfrutan. Una espectadora de la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz mencionó: "la actividad física que tenían me impactó, cuando una bailarina salta sobre la otra y hay riesgo".

Aún con esta legibilidad que da a los espectadores este cuerpo esperado, sobre todo los espectadores legos se entregan sin prejuicios a distintas propuestas de la danza escénica posmoderna o de diferentes géneros, la cual, aun cuando no cuadra con la idea preconcebida de cuerpo delgado y virtuoso, es bien recibida. El espectador intenta, aquí, guiarse ante lo distinto. Sobre todo, a los espectadores legos les sorprende ver cuerpos hábiles no delgados. Una espectadora de danza *butoh*, por ejemplo, mencionó que el espectáculo le había tocado profundamente dado que ella es aficionada a ese género de danza, pero que le había sorprendido la destreza y fuerza de un bailarín "gordo". Un joven espectador lego de la obra *Blanco… Laboratorio Mandala* de la coreógrafa Vivian Cruz, y que trata sobre el paso del tiempo en los bailarines y las personas que empiezan a envejecer preguntó: "¿es

necesario que bailarines maduros hagan el papel de bailarines maduros, aunque ya no tengan el cuerpo de un bailarín o cómo se hace eso para representar?"

El cuerpo, entonces, se presenta como una realidad tangible, pero también como una realidad que responde a un ideal, a una construcción. También los espectadores se encuentran con cuerpos que no buscan representar algo que no son en la realidad, y los conceptos son difíciles de percibir para los públicos en la materialidad de la escena, sobre todo en la nueva danza posmoderna conceptual.

De acuerdo con esta mirada, identifico que los espectadores buscan las maneras de orientarse y anclarse a algo cuando ven danza, e incluso de comprometerse con actividades y visiones del mundo. Como Schechner plantea, su vida cambia por unos momentos (entretenimiento) o bien puede entrar en un proceso de cambio radical (ritual) (Schechner, 2000). Estos procesos se redireccionan constantemente, pero tomando su corporización o incorporación en el sentido que Bourdieu (2002: 40) da al término, de incorporación de estructuras y de esquemas de acción, como el punto de partida para orientarse.

Se debe anotar que los espectadores especializados también tienen esta idea de bailarín delgado y virtuoso, aunque comprendan las nuevas propuestas de la danza posmoderna conceptual que incluye otro tipo de cuerpos. Una investigadora de danza, por ejemplo, hizo notar que en la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz, una bailarina tenía muslos muy gruesos y un tono muscular "raro", según expresó. En esa obra la bailarina se toca los muslos como cuestionando esa gordura, como se cuestiona su tipo de cuerpo en la danza.

A través del tiempo, la danza escénica ha cambiado los paradigmas que rigen la mirada del cuerpo. Actualmente conviven, enfrentados, dos paradigmas de la danza contemporánea: el de la danza contemporánea de la modernidad y el de la danza posmoderna conceptual, que postulan ideas distintas de cuerpo y hablan a los espectadores de diversas maneras. El cuerpo del primer paradigma es virtuoso y muestra deliberadamente las habilidades técnicas, regodeándose en el despliegue energético de físicos delgados, jóvenes, en riesgo y está por la representación. El cuerpo del segundo paradigma está por la presentación de acciones o movimientos para hacer pensar y es un cuerpo que puede o no desplegar alta *fisicalidad*, pero lo hace de maneras diferentes, porque su interés no es mostrar virtuosismo técnico en la escena o cuerpos delgados y jóvenes, ya que pretende sólo presentar en devenir a los mismos *performers* en sus acciones.

El sello disciplinar de la danza moderna, que exige cuerpos delgados, virtuosos técnicamente y hábiles, ha sido cuestionado y rechazado, por la nueva danza posmoderna conceptual, como una misión casi política, pero al interior del campo de la danza escénica ya existe mayor apertura a la inclusión de varios tipos de cuerpos y de presencias en escena. Esta apertura es vista como positiva y liberadora

debido a las problemáticas que han sufrido las bailarinas por llegar a un ideal de delgadez, a un ideal de virtuosismo técnico, a un ideal de interpretación, etc. Diversos problemas como la bulimia, la anorexia, una extrema competencia y un enfrentamiento con la propia imagen corporal han sido cuestionados en esta nueva danza (Baz, 1996). Una espectadora especializada, bailarina de mediana edad, comentó:

> Me gustó mucho una de las bailarinas porque no tiene un cuerpo que es el convencional. Me choca que piensen que los bailarines tenemos que ser delgados, flacos, altos. En lo personal esa bailarina me conmovió, porque los movimientos le salían del centro, del alma y la mayoría de los bailarines se van por la parafernalia técnica que tienen. Esta chava tiene esas cualidades, pero todo abonaba a su expresión.

Hay una danza joven, la cual, aunque pertenece a los nuevos paradigmas posmodernos y no pretende mostrar virtuosismo, delgadez o *fisicalidad*, tiene mucho éxito entre los jóvenes, porque si bien rompe con las expectativas de cuerpos técnicamente virtuosos, propone para la escena bailar como en una fiesta, con efectos de estrobos, videos y situaciones más cotidianas donde hay baile social. En obras como *Videoclip*, de Magdalena Leite y Aníbal Conde, se observa juventud, delgadez, blanquitud; mucho cuerpo, mucho sudor y mucho contacto.

Los jóvenes que asisten a estas funciones muestran una identificación que tiene que ver con pertenecer a espacios sociales similares, generalmente privilegiados, hacer "bromas" que les hacen sentido y mostrarse cuestionadores hacia la danza escénica del paradigma anterior, que muestra técnica dancística y representaciones virtuosas en escena. También existe una franja de jóvenes que asisten para mirar ese tipo de danza no sólo porque se identifican con las temáticas y lo que estéticamente se presenta, sino porque aspiran a pertenecer a esos espacios sociales privilegiados.

LOS SENTIMIENTOS

Una dimensión importante que surgió fueron los sentimientos. Ningún otro tema como los sentimientos y las emociones expresadas en las obras y en los mismos públicos fueron tan definitorios y problemáticos para los espectadores, al grado de que gracias a estos temas pude interpretar una distinción social en las formas de sentir y percibir.

La mayoría de los públicos se permitían expresar sentimientos cuando las obras tenían que ver con la violencia o con situaciones sociales y políticas de actualidad, como la migración, la violencia política, las y los desaparecidos, o las muertes de mujeres. Incluso se explayaban y reelaboraban las tramas de las obras. Había una reinvención de esas tramas de acuerdo con sus experiencias, lo que habían escuchado en los medios, lo que habían leído y conforme a su postura política.

Los espectadores especializados fueron los que limitaban más la expresión de su sentir. Los aficionados y los legos dejaban fluir mejor sus impre-

siones y sus sentimientos, aunque a todos los públicos les costaba trabajo expresar sus emociones cuando las obras hablaban de amor, estados anímicos o psicológicos, entornos que apelaban a ambientes oníricos e inconscientes, estados meditativos, etcétera.

De entre los espectadores especializados, sólo los bailarines pudieron expresar con mayor soltura su sentir. Ninguno de ellos mostró preferencia o gusto por temas como el amor, las relaciones de pareja o un tratamiento melodramático. De entre estos espectadores, sin embargo, los bailarines fueron los únicos que pudieron expresar su sentir sin tanto pudor o problema como los coreógrafos, investigadores y maestros de danza.

Por ejemplo, de la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz con el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac), algunos espectadores especializados, sobre todo coreógrafos, comentaron: "no me transmitió nada, no sentí nada" o "sentí un profundo aburrimiento".

Otros evitaban indagar en algún punto que les hubiese punzado o afectado de la obra afirmando: "Necesitaría leer al autor (Milorad Pavic, en quien aparentemente se inspiró la coreógrafa) o hablar con la coreógrafa antes de proferir una opinión". Estos espectadores se centraron mucho más en detalles de la hechura de la obra o de lo que percibieron sobre los elementos escénicos, entre ellos la música, la iluminación, las cualidades en la interpretación de los bailarines y el movimiento, sin duda información privilegiada para cualquier coreógrafo interesado en mejorar su obra, si fuese el caso.

Los espectadores especializados también exigen, a su manera, pistas para razonar una temática, a pesar de declarar que no lo necesitan. Cito a Le Breton cuando, sin dejar de hablar de los sentimientos como una forma de raciocinio, expresa que:

> Todas las sociedades se defienden contra el riesgo del sinsentido, lo inesperado, lo insólito. Contra la angustia de lo desconocido, el simbolismo social se apodera de todas las manifestaciones del cuerpo, sea influyendo directamente en ellas, sea incorporándolas a un sistema de signos que les da un sentido (Le Breton, 1995: 17).

Un espectador de la obra mencionada comentó:

> Se cuidó el video. La música es de vital importancia, pero hubo muchas disonancias. La música me evitó ver a los bailarines y me generó distracción. Hay una lucha entre la iluminación y el video. No pude estar a gusto. Me gusta llegar a una función y que me deleite todos los sentidos. Cuando todo funciona, aunque la obra no sea tan buena, te metes y te pones en un estado de percepción. La primera parte no me gustó por eso. Lo que me pareció muy afortunado fue el video.

El mundo de la metáfora también tiene que ver con esta evocación que hacen los espectadores al momento de *sentipensar* y la danza es el territorio

perfecto para relacionar el movimiento efímero que crea formas con las imágenes significativas del repertorio de sentido o de experiencias del espectador. En la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz, un elemento que detonó estos mundos metafóricos fue sin duda el video. Una espectadora, maestra de danza y bailarina señaló:

> […] me pareció poética la primera pieza que vi; me hizo sentir como si fueran aves en cautiverio, mujeres queriendo salir, una lucha entre ese apasionamiento o ese deseo de ser libre. Lo relacioné con las aves, curiosamente sacan después en el video un ave.

Un espectador lego afirmó:

> Sentí que es como un sueño de un lado y cuando nos pasan al otro lado del escenario, sentí que era la realidad. Me generaba una sensación de ensueño, tranquilidad, de relajación del primer lado donde vemos la mitad de la obra. Ya adentro, en la segunda parte de la obra, cuando nos suben al escenario, para mí era la realidad, el estrés, las preocupaciones que se generan. Para mí la obra se trata de un momento de la vida que vivimos y cruzamos los pensamientos con la realidad y nos confundimos muchas veces.

Cabe destacar que los sentimientos y emociones tienen mucho que ver con el planteamiento de los coreógrafos incluidos en el estudio. Vivian Cruz, por ejemplo, crea ambientes meditativos con temas subjetivos, como los cambios internos y externos por la edad, además de las preocupaciones y deseos que pueden tener las mujeres.

El que estos temas no sean de los más populares entre los espectadores especializados en danza puede sorprender, dado que justamente estos públicos aparentemente están entrenados para vivir de formas distintas su cuerpo debido a su profesión. Sin embargo, se muestra así que en la profesión de bailarín no suele fomentarse la puesta en contacto con capas más profundas de la creatividad o el sentir, es decir, no sobrepasan el nivel de la libertad de tocarse y vivir el cuerpo que proporciona el entrenamiento técnico. El cuerpo aquí se muestra en su contundencia, es decir, el cuerpo que danza es un cuerpo que ha logrado, a través de diversas luchas sociales, mostrarse aparentemente más descubierto, sin tanto pudor externamente. Gracias a esas luchas también es un cuerpo que quizá puede aceptar el toque de otro o tocar, dando relevancia a la libertad para relacionarse sexualmente de diversas formas. Sin embargo, hasta que no se logren asumir e integrar los sentimientos y emociones como parte normal de esas relaciones humanas, concibiéndonos como personas complejas, donde nuestros cuerpos no sean un instrumento o artefacto que cargamos, quedaremos atrapados en un dualismo que separa cuerpo y alma, pensamiento y sentimiento. Coincido en este punto con Le Breton cuando afirma que: "el cuerpo no es una naturaleza, ni siquiera existe. Nunca se vio un cuerpo: se ven hombres y mujeres" (Le Breton, 2002: 25).

La dificultad en asumir las emociones podría ser consecuencia también

del dualismo occidental y el punto de vista prestigiado y difundido en nuestras sociedades, sobre la mayor utilidad del pensamiento, que aparte es menos problemático que el sentir, como si ambas acciones estuviesen separadas. Un factor más es el concebir al cuerpo como un objeto y no como parte constituyente de una persona. Sin duda, los sentimientos tienen un lugar ambiguo en nuestras sociedades capitalistas. Por una parte, se utilizan con el fin de influir nuestras ideologías o nuestros hábitos de consumo, y existe una explotación naturalizada del melodrama, de los estereotipos de género, etcétera. Por otra parte, se regula de forma excesiva lo que es correcto sentir, y se restringe cultural y políticamente lo que podemos expresar de nuestras emociones (Illouz, 2007).

Planteo las emociones, los sentimientos, como formas de implicarse con los objetos del mundo y con los otros al "percibir, pensar y actuar" (Heller, 2011: 33). Sentir sería estar implicado en algo y estar implicado en algo tiene que ver con orientarse en el mundo. Esto es así porque, como dice Agnes Heller,

> […] el ser humano empieza a apropiarse las tareas del mundo partiendo de su propio organismo en el momento del nacimiento […] el hombre se relaciona con el mundo. Esa relación incluye el proceso de apropiación, así como la objetivación y la expresión de sí mismo. Apropiación, objetivación y expresión del yo son diversos aspectos del mismo proceso. Por mi parte, no sólo acepto, sino que subrayo que acción, pensamiento y sentimiento, caracterizan todas las manifestaciones de la vida humana, que sólo pueden ser separados funcionalmente […] (Heller, 2011: 32).

Para comprender lo que es el implicarse, Heller ofrece dos indicadores para hablar del yo. Por una parte, "la relación del Ego al mundo es intencional: el Ego no sólo selecciona, sino que crea activamente su propio mundo" y, por otra parte:

> […] no toda selección es apéndice directo de la función reguladora del Ego. Los puntos de vista de una selección con frecuencia son proporcionados sobre todo por la propia objetivación, como en el caso de la selección cognoscitiva […] incluso en tal caso está presente el sentimiento como transfondo (Heller, 2011: 34).

En el caso de los heterogéneos espectadores de las obras de Barro Rojo, es inevitable que salgan reflexiones sobre temas tratados como la migración, la violencia o las relaciones de género en la familia, por ejemplo. Las maneras de abordar temas en las obras, sobre todo de coreógrafos como Laura Rocha o Francisco Illescas, un poco tendentes al melodrama, provocan un doble efecto en los espectadores. Por una parte, este tono abona al éxito que tiene este colectivo con más de treinta años produciendo obras en la danza mexicana, sobre todo entre los espectadores legos y aficionados. Por otra

parte, es inevitable que la emocionalidad aflore entre los públicos que incluso hacen expresiones, gestos y exclamaciones durante las obras, como sucedió en una coreografía de Miguel Gamero, cuyo tema evidente era la violencia hacia las mujeres. Esta obra por ejemplo no dramatizaba y, muy al contrario, era oscura, con escenas muy contundentes de violencia presentadas deliberadamente.

Hemos mencionado que a los espectadores especializados les fue difícil externar su sentir. Podemos entonces comprender que este tipo de público no gusta del tono melodramático de algunas de las obras de Illescas y Rocha. Algunos coreógrafos y bailarines señalaron no estar de acuerdo con "victimizar a los migrantes", con que la presentación de los temas "no se sale de la violencia de género, sino que sólo la representan de formas obvias", etcétera.

Un factor más que encanta a los espectadores de este colectivo es el dinamismo del movimiento y el virtuosismo técnico presentado por los bailarines, lo cual engancha energéticamente también a los públicos en la vivencia de los temas. Barro Rojo cuenta con espectadores de todas las clases sociales y es casi el único colectivo activo que llena el Palacio de Bellas Artes en su presentación de aniversario y en la mayoría de sus funciones. En el caso de Barro Rojo Arte Escénico (BRAE) existe una división muy próxima a la de clases o espacios sociales respecto de la recepción de temas como el amor, las relaciones de pareja o la familia. Los espectadores especializados se quejan de estereotipos que son aportados por gestos y palabras que literalmente ilustran las situaciones que se presentan en las obras: dificultades en la relación entre padres e hijos, parejas o adolescentes con sus familias. Esa misma forma que explora el melodrama, lo aplauden espectadores legos y aficionados que siguen al grupo.

Otro elemento que literalmente engancha a la mayoría del público, o bien hace que algunos rechacen esta manera de tratar los temas, es la música. Música popular como boleros, temas de películas, música de bailes folklóricos, música popular en inglés, piezas que ilustran con sus letras los temas tratados, y que el colectivo utiliza en sus obras. Un espectador de la tercera edad nos comentó que asistió a ver la obra *Amor, perfume, ausencia… boleros del alma*, sólo por los boleros.

Un testimonio que habla de un temperamento o una sentimentalidad que transmite Barro Rojo en sus obras de manera más clara es el siguiente: "La sangre caliente es el sello de su danza. Tuve muchas emociones en la escena en que todos se cruzan, me sentí alegre, pero tuve altibajos. Fue muy fuerte cuando empezaron a cantar".

Este testimonio es de un ensayo abierto de la obra *Travesía*. Como se fue la música a la mitad de la representación, las bailarinas interpretaron la canción cardenche, incluida en la obra, de forma muy emotiva.

En todos los espectadores observamos el deseo, la voluntad de implicarse (Heller, 2011: 42). Digamos también que la danza y el hecho de presenciarla detonan diversas emociones que, en

conjunción con el deseo de los espectadores de implicarse, hacen que los sentimientos, actos de la voluntad culturalmente pautados, surjan en la reflexión del público.

La modernidad occidental y su racionalidad nos legó el imaginario, las representaciones del cuerpo máquina, del cuerpo bello, del cuerpo ideal en cada época y para cada actividad (Le Breton, 1995). La danza como disciplina, cuyo instrumento sería el cuerpo, cabe perfectamente en esta disección, en este forjarse un cuerpo con técnicas depuradas que buscan su control, pero también una eficacia en su expresividad, en detrimento de una búsqueda de la capacidad de simbolización. Por un lado, los cuerpos de bailarines y bailarinas son cuerpos imposibles, como todo ideal, primero en las etapas formativas, y luego, cuando ya compiten en el mundo profesional. Por otro lado, estos cuerpos son cuerpos ofrecidos a la mirada externa que en distintos grados *objetualiza*, juzga si se ha llegado a tal ideal, o no. El *habitus* del bailarín y del creador de la danza de la modernidad ha sido dominado por un dualismo mente-cuerpo que lo oprime, pero que, al mismo tiempo, como en todo *habitus* dominado, diría Bourdieu (2002: 117), no puede escapar a la mirada juiciosa de su dominador. Así, en la danza escénica occidental se prioriza la práctica como fin en sí mismo, muchas veces, "una especie de arte por el arte corporal, y sujeta a reglas específicas que son cada vez más irreductibles a cualquier necesidad funcional […]" (Le Breton, 2002: 197).

Durante este proceso, en la formación del bailarín y del coreógrafo en la modernidad, ha sido menester, en algunas tradiciones como en la danza mexicana, acotar al máximo los ámbitos de la imaginación y la simbolización para lograr una concentración total en ese cuerpo virtuoso, hábil, entrenado, delgado, joven, que se pone en riesgo, que no muestra signos de debilidad, cansancio, sudor o esfuerzo.

De esta forma, los bailarines también ponen en cuestión su cuerpo al seguir los ideales de maestros y coreógrafos. Ese ideal pasa, sin dudarlo, a los espectadores de la danza. En la obra *Blanco… laboratorio Mandala*, de Vivian Cruz, los públicos tienen la oportunidad de acercarse también a los actores que realizan la danza y observar cómo viven el envejecimiento dentro de una profesión, en la cual se enaltece la juventud y sus posibilidades. Si bien la nueva danza posmoderna ha roto con este constreñimiento, los públicos en general siguen exigiendo y disfrutando de cuerpos jóvenes y hábiles. En un diálogo con los espectadores, Vivian Cruz explicó que su punto de partida fueron una serie de entrevistas y videodanzas que realizó con 12 coreógrafos, cuyas edades fluctúan entre los cuarenta y los sesenta años. Estos diálogos posteriores a la función posibilitaron el acercamiento de los espectadores a los actores de la danza escénica, y los humanizaron ante los ojos de los públicos. Por una parte, los espectadores agradecen este acercamiento con los creadores y bailarines, así como con la temática, pero por otra parte, los descoloca el hecho de ver

bailarines maduros en escena no representando la vejez, sino presentándose como son.

LOS JÓVENES ESPECTADORES Y SUS SENTIRES

En la percepción de los cuerpos, y por supuesto en la experiencia de los sentimientos y emociones, influye sin duda, como ya lo dijimos, el espacio social, la profesión e incluso el nivel de cercanía con los mismos actores de la danza: si son amigos, familiares, conocidos, etcétera. Sin embargo, un referente más importante en estas distinciones al momento de *experienciar* y expresar los sentimientos de los públicos tiene que ver con la edad. En los eventos *Procesos en Diálogo* organizados por La Mecedora, donde la mayoría de los creadores y públicos son jóvenes, se observaron diferencias importantes. Las propuestas de la joven danza mexicana, más cercanas a la danza posmoderna conceptual, poseen una ingenuidad que presenta una intención lúdica en ocasiones. Los jóvenes rescatan aquí la oportunidad de reír de cualquier detalle de la vida cotidiana, como la incomunicación.

Los jóvenes espectadores mexicanos que asisten a los *Procesos en Diálogo* se muestran receptivos ante obras en proceso y reaccionan sensiblemente frente a temas como la política y la violencia, porque les preocupa y se sienten afectados e incluidos. En esto coinciden justamente con los jóvenes colectivos que estudiamos en esta investigación, La Mecedora y el Colectivo AM, tocados por acontecimientos que han marcado a la juventud mexicana. Estos eventos son la tortura y el asesinato de los 43 estudiantes normalistas de la Escuela Normal Estatal de Ayotzinapa y el brutal asesinato el 31 de julio de 2015 de la gestora cultural, antropóloga por la Universidad Veracruzana y coordinadora del Festival de Artes Escénicas 4x4, Nadia Vera. Con ella fueron asesinados también su pareja, el fotoperiodista de la revista *Proceso*, Rubén Espinosa, y tres colaboradores amigos que estaban con ellos cuando los torturaron y asesinaron (Rompeviento T.V. Vimeo, 1 de julio de 2017).

En la recepción y expresión de ciertos sentimientos, los jóvenes espectadores presentaron contradicciones. Por ejemplo, en una obra que hablaba del amor y de sus diversas problemáticas, el tema fue difícil de digerir. Una joven se molestó porque la coreógrafa incluyó un fragmento de Pedro Calderón de la Barca sobre el amor, ya que, según expresó, "se escuchaba muy antiguo y sobrepuesto", quizá muy lejano al lenguaje coloquial de los jóvenes sobre el tema.

En esas funciones organizadas por La Mecedora se organizan diálogos con el público al final de la presentación de las obras. En aquellas funciones los bailarines se acercaban a los espectadores. En la mencionada obra, al hablar del amor, los *performers* elegían a algunos asistentes para tomarles la mano, apoyar su cabeza en el hombro o sólo tocarlo con la mano. Si bien estas muestras sorprendieron a muchos en el público, legos y aficionados, también agradaron. Acciones como éstas no

podrían realizarse ahora, en tiempos de pandemia, y nos implican a pensar en el futuro de las artes escénicas y dónde o cómo se podría recuperar su potencial y el poder de la presencia en vivo, la cercanía e incluso el toque.

Al hablar del espacio vital y de su invasión en la urbe, algunos bailarines se acercaban a los espectadores, algunos de los cuales comentaron que se sintieron nerviosos o intimidados por esta irrupción en su espacio inmediato. Uno se sintió apenado cuando una bailarina se paró enfrente de él y se quedó mirándolo mientras se quitaba el vestido que traía puesto y quedaba en ropa interior. Una mencionó en el diálogo que le parecía importante la tensión que se puede establecer entre el *performer* y el espectador.

En otra obra se invitó a bailar al público y la mayoría de quienes se atrevieron a bailar con el actor fueron mujeres jóvenes. Podemos afirmar que la puesta en escena construye un universo propio que transmite hacia fuera, con los cuerpos, su distribución espacial, su uso del movimiento, sus dinámicas, las energías que comunica. El estar en un bar, un *table dance* o la propia casa, cambian el contexto en el que los espectadores se sienten más o menos a gusto, más o menos visibles. En estos casos, la asistencia se pone en una situación "teatral", donde aflora una disposición para percibir el acto del ritual teatral, con los estatutos que la modernidad ha conferido a tales ritos, como la distancia con el o los actores, lo que es digno de contemplarse, la forma de contemplar o lo que es lícito o no mirar. En este sentido, la danza se presenta como un medio para reflexionar sobre los sentimientos y dejarlos aflorar.

LOS ESPECTADORES, LOS TEMAS Y SUS EXPERIENCIAS

Por una parte, está la exigencia social de controlar los sentimientos y al mismo tiempo se presenta la necesidad de relacionarse con ellos, de hacerlos patentes. Podemos pensar, junto con Thomas Csordas, quien habla del *self*, que la sociedad contemporánea ha puesto en práctica una excesiva racionalización del cuerpo y de la experiencia emocional, así como que se han racionalizado excesivamente diversos estilos de evaluación o juicio moral, que dan legitimidad o no a ciertos comportamientos (Csordas, 1997). Los límites sobre las prácticas para simbolizar, formar y expresar el ser han cambiado sin duda, y dependen del contexto y de las formas en que los sujetos han aprendido a orientarse. Algunos espectadores se permiten sentir plenamente esas emociones que afloran, pero autorreflexionan sobre los límites que sus entornos culturales imponen a la expresión de tales emociones y eso influye en cómo expresan tales vivencias. Esos sentires sacan a flote, también, tensiones que ocurren en la sociedad y limitaciones sociales aportadas por vivencias en condiciones sociales y económicas en el límite, como pueden ser entornos o experiencias de violencia, pobreza, exclusión, el no tener voz, la falta de oportunidades, etcétera.

En algunas funciones de Barro Rojo, donde también se tratan temas de violencia, el cuestionamiento que hicieron algunos coreógrafos espectadores fue en doble sentido; por un lado, en la forma "moderna", "atrasada", más apegada a las formas de hacer una danza virtuosa de la modernidad, donde se presenta un evidente desgaste y riesgo para los cuerpos de los bailarines-intérpretes y, por otro lado, un cuestionamiento que tiene que ver con la representación. En ese sentido, una investigadora cuestionó: "¿es necesario ser obvio y representar literalmente la violencia para hablar de ella?" La voz de esta investigadora y algunos públicos especializados expresan su preocupación sobre una naturalización de la violencia y una falta de ahondamiento en su cuestionamiento, su reflexión profunda que trascienda el sentido común. En este sentido sigo a Myriam Jimeno (2004) cuando nos habla de que la naturalización, e incluso la exaltación de la violencia, es la cara opuesta de la banalización de los sentimientos. Estas caras opuestas tienen relación con un entorno social violento que divide mente y cuerpo, y que no ve "personas" sino sólo cuerpos.

La espectadora también pone en cuestión la relación de género poco analizada por muchos coreógrafos en sus obras, cuando la mujer es tratada en las formas dancísticas "como pelota que avientan y azotan en el suelo". Lo que para los espectadores legos y aficionados llega a ser formas virtuosas que ilustran situaciones sociales o íntimas, para algunos espectadores especializados son formas que reproducen inconscientemente la violencia, la victimización de ciertas poblaciones como los migrantes o bien las desigualdades como la de género.

La coreógrafa principal de Barro Rojo, Laura Rocha, nos comentó que muchos espectadores del gremio dancístico piensan que ellos exaltan la violencia o el machismo queriendo criticarlo, pero señala que los públicos legos, a quienes ellos se dirigen principalmente, les han dicho que esas obras les sirven para darse cuenta de su propia situación. Laura Rocha expresa: "Una mujer me dijo: si yo hubiera visto esta coreografía antes, no me hubiera dejado maltratar por mi marido y hubiera yo hecho las cosas diferente".

EL CUERPO SEXUADO Y LAS MIRADAS

Otro aspecto del cuerpo y de las experiencias de los espectadores es la experiencia de presenciar la representación del cuerpo desnudo o la acción de quitarse la ropa. Éste es un tópico que mueve de diversas maneras a todo tipo de público. Si de por sí el cuerpo de la danza es difícil de asir o aprehender por su complejidad y polisemia, la dificultad de tomar la decisión como espectador de mirar o no el cuerpo descubierto tiene otro tipo de implicaciones valóricas. Estas implicaciones tienen que ver con múltiples factores. Uno de ellos es el fuerte sello de ideologías católicas, cristianas, platónicas y racionalistas, que cala en nuestras sociedades occidentales para mirar al cuerpo con desdén, como algo bajo,

desdeñable y fuente de pasiones que habría que suprimir o cuando menos esconder. Aunado a esto, la danza escénica y sus técnicas son concebidas, en el sentido común, como disciplinas femeninas y femineizantes en una connotación peyorativa, donde se objetualizan los cuerpos de las mujeres en expresiones como "sí, qué bueno que la niña tome clases de danza para que se le haga bonito cuerpo", o bien, "no, si es varón y se quiere dedicar a la danza seguramente se va a volver homosexual", etc. El ser bailarín está cargado de múltiples ideas y expectativas relacionadas con los referentes cuerpo-persona que influyen en los espectadores legos y aficionados para decidir o no presenciar la danza, y que tienen que ver, también, con el denuesto o negación de la danza escénica como una profesión "seria", productiva en el sentido capitalista (Scholz, 2000).

Entonces, si el encuentro con otros cuerpos expresivos en movimiento es ya de por sí confrontador para muchos espectadores, el cuerpo desnudo se presenta como un reto mayor. Un espectador me compartía su percepción sobre el mirar danza como un acto de bouyerismo o deleite por algunos espectadores, sobre todo varones, respecto del cuerpo de las bailarinas.

Una persona del público en *Cartas de otoño* de Laura Rocha (BRAE) criticó una escena donde aparecen tres de las bailarinas más jóvenes caminando en el proscenio con unos vestidos ligeros, mojados y sin ropa interior. El comentario iba en el sentido del mensaje que se da a esta sociedad tan violenta contra las mujeres jóvenes y decía: "¿Para qué esta escena ahí? Es evidente que sí hay voyeurs entre los espectadores y no entiendo por qué poner esa escena ahí. ¿Qué quieren decir?" Para este espectador parecía una contradicción que Barro Rojo hablara con factura "excelente" para reflexionar sobre la violencia contra las mujeres, en la primera obra *Trinidad* (de Miguel Gamero), y que en la última obra se mostrara una imagen de mujeres tan jóvenes en actitud "francamente provocativa".

Sin duda, al observar a los públicos se constata que no son pocos los espectadores varones que miran directamente las esbeltas figuras de las hábiles bailarinas. Los lugares en los que se presenta BRAE, con espectadores legos y aficionados en su mayoría, dejan ver que éstos se atreven a gozar mucho más, aunque disimulan en ocasiones, de la mirada sexuada.

Los espectadores especializados son más cercanos a la mirada de los coreógrafos que "cuidan" los desnudos. En una versión de la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz, cuando una de las bailarinas se cambia de ropa en escena, una espectadora especializada, investigadora y *performer* comentó:

> El primer lado era más centrado en el cuerpo de ellas porque no había objetos más que la silla y la quitada de ropa. No entiendo para qué sirve eso. Yo pensé, ahora se van a desnudar. Bueno, qué bueno que no se desnudaron pero ¿para qué se quitan la ropa? Se me hizo un mensaje equívoco porque no se la quitan de forma cotidiana. Lo hacen como un acontecimiento, pero

> no lo es porque no pasa nada con o sin la ropa. No hay transformación.

Constatamos en estos testimonios de la percepción especializada, que utilizar el cuerpo entrenado como herramienta expresiva no garantiza una vivencia más libre al mirar o relacionarse con el cuerpo de otras formas, y surgen los prejuicios y el pudor ante la amenaza de que un cuerpo se desnude.

Jack Goody señala que es problemático el desnudo en la representación, pues

> […] a menudo (nos quitamos la ropa) para lavarnos y, habitualmente, para mantener relaciones sexuales lo que constituye, incluso más que el baño, un acto privado antes que público, una unión entre dos personas que garantiza la continuidad en la sociedad (Goody, 1999: 222).

Detrás de los discursos de los espectadores, algunos analíticos y cuestionadores de la forma en que los cuerpos se muestran sexuados y sexuales, están sin duda los *habitus* que niegan el cuerpo que se refleja, se desea o se rechaza.

> El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social (Bourdieu, 2002: 24).

Pero existe otro nivel de enfrentamiento a estos cuerpos. El espacio teatral cerrado y a la italiana (es decir con una sola vista de frente y un espacio divisorio claro entre actores y espectadores, el escenario y la sala) hace que esa distancia entre actores y espectadores resguarde al *performer*, pero también otorgue un distanciamiento reflexivo y de "imagen" de los cuerpos con el espectador. Sin embargo, al haber un quiebre o cambio de esa distancia y un acercamiento de los intérpretes con los integrantes del público, se presenta otro juicio, otras dudas, manifiestas en las reacciones de los asistentes, por ejemplo sudor de manos, pena, nerviosismo. ¿Qué hacer si un bailarín o bailarina desnudos se me acercan? Los públicos legos y aficionados prefieren no hablar de ello.

En la obra *El Bobo* del *performer* y coreógrafo argentino Nicolás Poggi, colaborador del Colectivo AM, el bailarín-actor se desnuda en escena y hace diversas acciones muy cerca de los espectadores, pues los asientos fueron colocados sobre el escenario, alrededor del rectángulo que delimitaba las acciones de Poggi. Observé a un espectador que al momento de presenciar el desnudo comenzó a moverse en su silla, noté incomodidad en su actitud, tosía e incluso llegó a voltearse en

algunas ocasiones. Al entrevistarlo y preguntarle si el desnudo masculino le había causado alguna incomodidad, comentó que, si bien no había comprendido bien la obra, no se sintió incómodo con la escena.

Sin duda, la nueva danza posmoderna conceptual impone retos aún mayores al espectador sobre su idea de cuerpo, su idea de distancia y, sobre todo, su idea de interacción con los *performers*, bailarines y actores en escena.

También se observa una lógica heteronormativa de la mirada, es decir, los desnudos femeninos pueden ser cuestionados, pero causan menos incomodidad, reserva o revuelo que los desnudos masculinos. A los varones les cuesta trabajo mirar a otros hombres desnudos. La mayoría de las espectadoras que entrevistamos, si bien tenía cuestionamientos hacia el desnudo, sobre todo femenino, no mostraba tanta intimidación al mirar hombres y mujeres desnudos en escena.

Asimismo, entre los mismos públicos existe una censura hacia la cualidad de la mirada masculina. Un espectador especializado mencionó que en una función de danza a la que asistió, unos bailarines desnudos se pararon muy cerca de los espectadores, quienes intentaban forzadamente no mirarlos. Al citado espectador se le ocurrió resolver la situación mirando directamente y sin pudor a la bailarina que estaba junto a él desnuda. Le tomaron una fotografía que subieron a Facebook para hacerle bromas sobre su posible deseo, sobre su edad (una persona madura) en comparación con la bailarina, etc. Este espectador me comentó:

> Entonces no sé qué se hace […] si miras malo porque eres un pervertido, si no, malo porque vas a ver el espectáculo y haces como que no […] ¿qué tendría de malo? [...] y aparte es casi inevitable no ver a una persona guapa que se para junto a ti y bueno, así era la obra, ¿no?

COMENTARIO CONCLUSIVO

En este ensayo sólo abordamos el cuerpo en tres de sus vertientes de reflexión, que los espectadores nos brindaron al presenciarlo en acción, bailando: el cuerpo y su habilidad, su presencia, y los sentimientos y el cuerpo sexuado. Sin embargo, las posibilidades que nos proporciona la mirada hacia los cuerpos danzantes en presencia son variadísimas, tanto en sus temas como en las subjetividades que afloran en la experiencia de las y los espectadores de la danza contemporánea. Sin duda, los cuerpos de espectadores y bailarines se implican y se imbrican de formas profundas, a veces inconscientes, en el ritual escénico y performático. Las negociaciones que los espectadores hacen con lo que presencian no están exentas de sus *habitus*, pero también hacen un esfuerzo por orientarse ante lo nuevo, por buscar puntos de anclaje en su propia experiencia previa.

No sobra recordar que los movimientos en danza se van convirtiendo durante el proceso de montaje de las obras en formas expresivas de pensar; se convierten en símbolos estandari-

zados y patrones kinéticos (que finalmente tienen que ver con las técnicas que surgen en cada época) con una carga simbólica, y que estos símbolos intentan representar experiencias del mundo externo e interno (psíquico) de quienes están implicados en la construcción de las obras (Hanna, 1987). Esto es lo que los espectadores también perciben y es por ello que presenciar la danza puede ser una experiencia de rememoración de la propia historia, de descubrimiento de sensaciones y emociones, así como de reflexión intensa, corporal, de diversas situaciones sociales que le tocan al espectador. Es, asimismo, en este sentido, una experiencia de conocimiento personal, de los otros, del mundo y de la propia danza.

Queda todavía mucho por reflexionar sobre qué pasará con la vivencia del cuerpo en este tiempo, en el que sólo podrá ser visto mediante plataformas digitales que nos alejan de la percepción de su energía debido a la emergencia sanitaria por la epidemia del Covid-19. Si el poder de la danza reside en la presencia del cuerpo y los cuerpos en relación, la tarea sería pensar cómo podemos relacionarnos a distancia sin perder las bondades que su presencia tiene: ubicar los gestos, los estados de ánimo en los tonos de las palabras e, incluso, llegar a nuevos espectadores que tengan la posibilidad de vivir la danza de diferentes formas. La tarea de quienes hacemos danza sería cómo hacer presente ese cuerpo que les permite a los espectadores rememorar, pensar, reinventar y, ¿por qué no?, vivir de otras maneras.

BIBLIOGRAFÍA

Barba, Eugenio y Nicola Savarese (1998), *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, Escenología/ISTA/InQueCulta.

Baz, Margarita (1996), *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, pueg-unam/Porrúa/uam-Xochimilco.

Bourdieu, Pierre (2002), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

Csordas, Thomas (1997), *The Sacred Self. A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.

_____ (2010), "Modos somáticos de atención", en Silvia Citro (coord..), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos, pp. 83-104.

Goody, Jack (1999), *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*, Barcelona, Paidós.

Hannah, Judith Lynne (1987), *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

Heller, Agnes (2011), *Teoría de los sentimientos*, México, Ediciones Coyoacán.

Illouz, Eva (2007), *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz.

Jimeno, Myriam (2004), "Unos cuantos piquetitos. Violencia, mente y cultura", *Cahiers des Ameriques Latines*, núm. 45, París, IHEAL Editions.

Le Breton, David (2002) [1995], *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

_____ (2018), *La sociología del cuerpo*, Madrid, Siruela.

SCHECHNER, Richard (2000), *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires.

SCHOLZ, Roswitha (2000), "El sexo del capitalismo. Apuntes sobre las nociones de 'valor' y de 'disociación-valor'" (primer capítulo), en *Das Geschlecht des Kapitalismus. Feministhische Theorien und die Postmodernische Metamorphose des Patriarchats*, trad. del alemán por Johannes Vogele, Bad, Honeff, Horlemann, 2000 pp. 97-110.

BUTOH RITUAL MEXICANO, A.C., UNA PRÁCTICA PERFORMATIVA CON FINES TERAPÉUTICOS

María Cristina Mendoza Bernal*

Resumen: En el presente texto destaco la capacidad de las acciones performativas que se realizan en Butoh Ritual Mexicano, A.C. El estudio de esta asociación artística, que ya abordé con anterioridad, ahora me permite profundizar en algunas propuestas que debaten, en la actualidad, la dualidad representación-presentación, como crítica al pensamiento de la modernidad, y destacar la liga entre las artes escénicas y la terapia. La asistencia a dos de los talleres de Butoh Ritual Mexicano me faculta para afirmar que la propuesta de la danza *butoh* como terapia es pertinente, pues a través de diversas acciones los participantes reconocen y afirman su "presencia". De ahí mi deseo de difundir esta actividad de corte holístico que reconcilia al sujeto con su entorno.
Palabras clave: danza *butoh*, artes escénicas, terapia y presencia.

Butoh Ritual Mexicano, A.C., A Performative Practice for Therapeutic Purposes

Abstract: In this text I emphasize the capacity of the performative actions that are achieved in *Butoh Ritual Mexicano, A.C.* The subject, approached by me previously, now allows me to delve into some proposals that currently debate the duality of representation-presentation, as a criticism of the thought of modernity. I also highlight the link between the performing arts and therapeutic searches. By participating in two of the workshops *of Butoh Ritual Mexicano A.C.*, I was able to directly see the benefits of the practice it proposes-relevant because through the actions carried out the participants recognize and affirm their "presence". Hence my desire to spread this holistic activity that reconciles the subject with his environment.
Keywords: Butoh dance, performing arts, therapy and presence.

Al provenir del medio profesional de la danza, mi primera pregunta después de establecer contacto hace varios años con Butoh Ritual Mexicano A.C., a la cabeza de Diego Piñón, giró alrededor de su propuesta de la danza *butoh* como terapia. ¿Por qué esa vinculación que excedía desde mi perspectiva los límites de la danza escénica?, ¿quiénes la practicaban y con qué finalidad?, ¿cuáles eran sus resultados?, ¿de qué manera la danza *butoh* podría vislumbrarse como tal?

* Doctora en Antropología Social por la ENAH, maestra en Arte y licenciada en Historia del Arte por la UIA, licenciada en Danza de Concierto en la Academia de la Danza Mexicana, y bailarina de la Compañía Nacional de Danza y del Ballet Independiente.

Para comprender este exceso que provenía de un compañero dedicado desde años atrás a la danza escénica, tuve que abrir mis horizontes e investigar posibles rutas explicativas mediante estudios teóricos e históricos y conocer su propuesta de forma práctica. Como ruta indagatoria elegí las teorías del ritual y del *performance* desde la disciplina antropológica, que resultó en una tesis doctoral con el título de "Performance, subjetividad y resistencia. Estudio de caso: Butoh Ritual Mexicano, A.C."

En este momento, y después de haber participado en el mes de septiembre de 2020 en un taller virtual organizado por Piñón, retomo el tema con la idea de difundir cómo la disciplina dancística contribuye a través de acciones performativas a la salud mental. La base teórica sigue siendo la que planteara en la tesis antedicha, intentando resaltar ahora las acciones performativas a través de las cuales Butoh Ritual Mexicano, A.C., logra sus objetivos. El tema me ha permitido seguir tejiendo vínculos entre disciplinas aparentemente alejadas entre sí y que plantean reflexiones acerca de cómo los sujetos pueden acceder, por vía de manifestaciones artísticas y creativas, a una vida digna a pesar de estar sometidos a un sistema deshumanizado como el actual.

Para trabajar estas experiencias he fungido como investigador participante, a la vez que ejecutante de los talleres, lo cual dificultó, por una parte, el levantamiento de datos, pero enriqueció mi visión al involucrarme en las actividades de manera directa.

Como apoyo teórico, en el presente texto retomo al escocés Victor Turner, quien trabajó tanto el ritual como el *performance*, y al mexicano Rodrigo Díaz Cruz, quien ha avanzado sobre esta línea, contribuyendo con sus perspectivas a la construcción de mí visión. La historia del arte me reveló las relaciones entre el teatro y las vanguardias históricas, en específico el interés que desató entre sus seguidores la consigna de acercar el arte a la vida y, como consecuencia, la de modificar la figura del espectador pasivo al de copartícipe. Finalmente, la historia de las artes escénicas me introdujo en las tentativas de acercamiento entre el teatro y la práctica terapéutica, así como en la crítica punzante a la modernidad dancística.

La información derivada de este nuevo acercamiento a la danza *butoh*, unida a la práctica realizada, presentan un panorama novedoso mediante el cual es posible comprender las ramificaciones abiertas por las distintas actividades culturales en materia de sanación. Los distintos autores en los que me he apoyado instauran, desde una mirada holística, lazos comunicantes entre esos ramales y señalan formas de concientización corporal y afectiva que pueden fructificar en dichos ámbitos, trenzando la terapéutica en esta hibridación.

Así pues, la característica original y puntual a destacar es la capacidad performativa de Butoh Ritual Mexicano A.C., que mediante una serie de acciones que involucran diversas actividades y disciplinas, hace posible que el practicante reafirme su "presencia"

en el mundo, reestructure su subjetividad, y quizá, hasta logre modificar alguna conducta que le impide, en ese momento, vivir con plenitud.

PERFORMANCE Y ACCIONES PERFORMATIVAS

Todo debate debe enmarcarse en un contexto, razón por la cual, para abordar las acciones performativas, parto del concepto de *representación*, que cobrará gran relevancia durante el pensamiento de la llamada modernidad. Por bastante tiempo, el interés que despertaron los problemas de la representación decayó, hasta ser recuperado en la década de los años sesenta del siglo XX debido al denominado "giro lingüístico".

La propuesta de las teorías de la representación se cimenta, de manera muy simplificada, en la consideración de que una cosa puede explicarse mediante la alusión a otra, al resultar la segunda modalidad más fácil de ser aprehendida. Esta formulación sobre la representación ha tenido diversos desarrollos y niveles explicativos: desde la semejanza tipo espejo, que resulta ya insostenible, hasta la idea desarrollada por Kant, para quien representar era conceptualizar, apartándose del sentido de la mimesis al puntualizar que el sujeto no copia el fenómeno sino que lo construye (Ramírez, s.f.: 191-194).

Sin duda, la dualidad establecida entre representación-presentación continúa el antiguo debate entre inteligibilidad *vs*. sensibilidad, que hoy provoca álgidas discusiones alusivas a la acepción de *performance*, género artístico absorbido por las ciencias sociales que expresa con mayor agudeza estas tensiones. La impronta del *performance* es la de presentar en lugar de representar, de ahí que cualquier indicio interpretativo y alejado del momento en que la acción está sucediendo, se aparte de sus aspiraciones.

En el periodo de su auge, las teorías de la representación priorizaron el uso de la racionalidad para dar cuenta de la realidad; como consecuencia, las posturas críticas actuales rechazan cualquier mediación intelectual en busca de recuperar las reacciones espontáneas e instintivas del sujeto. Por otra parte, el pensamiento crítico, al incorporar en sus teorizaciones el problema de la temporalidad, provocó el quiebre de muchas certezas sobre las que se fundamentaban las acciones sociales. Al implementar la idea de proceso en sus análisis sobre la estructura social, Turner hizo visible las tensiones existentes en los acontecimientos sociales y la manera en que los sujetos involucrados dialogan a través del tiempo para llegar a una resolución. Al haber estado en contacto desde su infancia con el teatro, él pudo establecer, sin prejuicios, ciertas analogías entre la vida y la acción teatral. Tiempo y drama se sintetizaron en su propuesta analítica de "drama social", unidad dentro del *performance* social, que empleó para describir la forma en que una sociedad enfrentaba una crisis y las fases que atravesaba hasta su resolución, fuera ésta positiva o no.

Turner dividió esta unidad analítica en cuatro fases: la brecha, la crisis, la regulación y la reincorporación, e indicó que las transformaciones sociales solían suceder en la tercera fase, momento en el que surgían procesos de reflexividad en los sujetos o en los grupos, en espera de encontrar un significado a lo sucedido:

> En esta fase se elaboran desde oblicuas y delicadas alusiones al nosotros hasta vigorosas producciones dramáticas en las que los sujetos o grupos ubican sus lugares en el esquema de las cosas y en la estructura social; señalan sus propósitos y naturalezas; evidencian sus fuerzas adquiridas después de la crisis o sus debilidades irreparables; se interrogan sobre sí mismos y sobre su futuro; valoran sus posibilidades de negociación y, en función de ello, sus capacidades de acción (Díaz, 2008: 54).

La tercera fase daba cabida a la escenificación de rituales de toda índole, a través de los cuales se hacía explícita la presencia de los distintos interesados mediante las acciones que realizaban y exhibían, momento en que solían ocurrir las transformaciones sociales.

Con base en su teoría, Turner revela un momento singular que sobreviene tanto en las acciones rituales como en las teatrales y en el performance, al que denomina "liminar", que describe como un lapso "entre los entres", situación "antiestructural", en la cual se suspenden las reglamentaciones habituales propiciando cambios individuales y colectivos. Nombra a este momento como subjuntivo por su potencialidad para hacer surgir diferentes perspectivas reflexivas y de acción. Asimismo, señala que durante la práctica de ciertas actividades colectivas se constituye una integración sin distinciones entre los partícipes, que llama "communitas", tiempo-espacio en el que no existen jerarquías y que da lugar a la unión afectiva, inconsciente, que puede tener efectos de cambio en los sujetos a distintos niveles y con distintas intensidades (Mendoza, 2018: 7).

Por su parte, Rodrigo Díaz Cruz, para quien la perspectiva performativa emergió a partir de los estudios rituales (Díaz, 2008: 35), expresa que el *performance* crea, inventa, muestra y manifiesta la presencia, a la vez que cuestiona la ontología del ser. Debido a estas características, los estudios sociales y las humanidades lo han difundido como un nuevo paradigma que se aparta de la fijeza ontológica y de la validez universal de la interpretación.

Las nuevas complejidades abiertas por las teorías del ritual y el *performance* pusieron en cuestión aquéllas cuyo objetivo fundamental era dilucidar el significado de una práctica, según la visión propuesta por el denominado "giro lingüístico" y la semiótica estructuralista. Como ejemplo de las nuevas visiones de la antropología, Fischer-Lichte arguye que la corporalidad y la materialidad de las acciones pueden prevalecer en ciertas circunstancias sobre su significación, como en el caso del erotismo, de momentos religiosos y rituales sobrecogedores, de

la percepción estética y de la ritualización de la violencia o el dolor. En dichos casos, "la presencia no reclama ni aspira a una interpretación última, no ambiciona ser sustituida por el lenguaje, aunque las palabras sean una compañía ineludible" (Díaz, 2017:15). Sin embargo, siempre hay que matizar las posturas teóricas, ya que no se las puede desechar sin más de un día para otro. En algunos de los escritos de Díaz sobre el *performance*, recupera aspectos que provienen de la lingüística, importantes de señalar para el análisis de las prácticas performativas, como es la "función poética" de Roman Jakobson. Esta función se ejerce cuando más que fijarse en la información que se desea transmitir, se atiende "el mensaje por el mensaje", es decir, cómo se hace lo que se hace (Díaz, 2008: 42). Este acento en el cómo resulta fructífero para el análisis de las artes escénicas, los rituales y los performances.[1]

A su vez, Díaz Cruz pone énfasis en la noción de conducta restaurada, tomada de Richard Schechner,[2] descrita como

> […] una conducta vívida que es tratada del mismo modo como el editor de una película maneja los fragmentos de un filme, que pueden ser reacomodados y reconstruidos, es decir, que busca inscribir algún orden (Díaz, 2008: 44).

La conducta restaurada sería el resultado del reacomodo que hacen los sujetos de sus vivencias después de las acciones realizadas al participar en un *performance*.

En términos generales, en este primer apartado el acento está depositado en la capacidad de transformación social y personal, derivada de la participación en actividades no estructuradas en las que se suscitan momentos de "liminaridad" y de *communitas*, así como en las reflexiones acerca de las nociones de "presencia", "conducta restaurada" y "función poética", al reconocer que poseen una importante significación dentro de las artes escénicas.

A pesar de ello, es preciso apuntar la imposibilidad, teórica y práctica, de mantener dentro de límites fijos el *performance*, pues la categoría de "presencia", primordial para estabilizar su definición, se entiende y practica según las distintas miradas disciplinares que se abocan a su estudio, entre ellas, las del teatro y de la danza. Con plena razón, Antonio Prieto establece la ana-

[1] Rodrigo Díaz Cruz explica que en las situaciones conflictivas, los involucrados intentan "mostrar a otros qué hacen y cómo lo hacen, qué han hecho y cómo quieren ser percibidos por los demás […]". Turner concebía al hombre como un animal "auto-performativo", pues al actuar revelaba su yo, su nosotros, a sí mismo, y a otros en la historia y en los procesos sociales (Díaz, 2008: 50).

[2] En cuanto conducta restaurada, el *performance* está emparentado con la idea aristotélica de mimesis, que da lugar tanto al ámbito de lo posible como de lo "imposible verosímil". De aquí que "ese presente *performativo*, ese transcurrir que crea presencias, pueda destacar, reforzar y evidenciar con vigor las asimetrías, las categorías opresivas preexistentes, las autorrepresentaciones y representaciones estigmatizadas: puede crear y hacer presentes realidades suficientemente vívidas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, aterrorizar" (Díaz: 2008:44).

logía del *performance* con una esponja mutante:

> […] esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la ciencia de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género, los estudios post-coloniales, entre otros [… y mutante, gracias] a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos (Prieto, en Díaz, 2017: 14).

LA DANZA BUTOH, UNA PRÁCTICA PERFORMATIVA

En términos generales, se puede decir que existen dos formas originarias de la danza *butoh* según sus creadores Tatsumo Hijikata y Kazuo Ohno: una concebida desde y para la escena, y otra cuyo interés principal es la práctica de un "estilo de vida".

La primera es fácilmente reconocible pues se apega a la imagen difundida a través de los foros artísticos internacionales y nacionales, en donde los diferentes grupos reproducen algunas de sus cualidades externas distintivas: gesticulaciones exageradas del rostro, contorsiones corporales intensas, caminatas y movimientos lentos, uso de maquillaje corporal blanco, cabeza a rape, entre las principales (Mendoza, 2017: 178).

Por otra parte, el *butoh* como "estilo de vida" no pretende la transmisión de un formato estético o de una técnica en estricto, y se mantiene abierto sin desatender sus objetivos que consisten en la búsqueda y profundización de la conciencia mediante la expresión corporal, por lo que cada maestro o practicante se siente con la libertad de adaptarlo a su propia visión y experiencias.

Si bien tanto Hijikata como Ohno indagaron acerca de su ser mediante el viaje al pasado ancestral y el inconsciente, el primero representa el apego a la forma y el segundo al espíritu. Hijikata conservó la disciplina y tradición guerrera, samurái, de la cultura japonesa, mientras que el segundo se inclinó por el desarrollo libre de la subjetividad. A pesar de estas diferencias, los orígenes del *butoh* partieron del deseo de recuperar las raíces de la cultura nipona, con la finalidad de trascender la derrota física y emocional que le causó a su población la Segunda Guerra Mundial.[3] En el *butoh* coinciden formas de las artes escénicas tradicionales japonesas: "del *Kabuki*, adopta una pose o acción suspendida, del *Noh* el caminar deslizándose como si se flotara en el aire, y del *Ningyon* los movimientos y gestos a modo de una marioneta", pero rechaza lo acabado y la estabilidad que han caracterizado en algunos momentos estas expresiones teatrales (Del Pino: 2004: 89).

[3] Japón vivió de 1945 a 1952 la Ocupación, periodo liderado por Douglas MacArthur, comandante supremo de las fuerzas aliadas (Lizarazo, en Mendoza, 2017: 177, pie de página). Costumbres como el tatuaje, los festivales desnudos y otras manifestaciones desinhibidas y en ocasiones violentas, ligadas a la cultura popular japonesa, intentaron ser abolidas durante la Ocupación (Del Pino, 2004: 91).

Como sucede con muchas tendencias artísticas contemporáneas que incorporan de forma consciente estilos del pasado, materialidades diversas o símbolos culturales disímiles, en el *butoh* se manifiesta una amalgama Oriente-Occidente en constante dinamismo. La ambición de preservar la tradición suscita que los *butohcas* se introduzcan en el mundo del mito y del ritual, aunque desde el pensamiento y las expresiones artísticas contemporáneas, difundidas por autores japoneses y europeos. El arte acción alemán, el dadaísmo y el teatro del absurdo, son influencias significativas en la danza *butoh*, así como el *performance*; el expresionismo alemán en la danza, a la cabeza de Rudolf Laban y Mary Wigman, influyeron en muchos bailarines japoneses.

Al ser interés del *butoh* el uso del cuerpo como herramienta de indagación del inconsciente, se aleja de muchas de las modalidades del virtuosismo técnico, y de la idea de representación con apoyo del concepto *butoh-tai*, que persigue integrar las construcciones culturales dicotómicas, entre ellas la establecida entre cuerpo-mente. Para lograrlo, trabaja la supresión del ego y ahonda en la memoria con la idea de producir un tiempo circular, en el que pasado, presente y futuro se unifican[4] (Del Pino: 2004: 94).

La intención de volver a un estado de animalidad, instintivo, puede convertir el *butoh* en una expresión subversiva, sobre todo cuando se trata del *ankoku butoh*, danza oscura, en la que la sexualidad, la violencia y la abyección salen a la superficie.

Durante el inicio de este movimiento, muchos *butohcas* sostuvieron que esta manifestación cultural debía restringirse sólo a los japoneses; sin embargo, algunos de ellos empezaron a difundir sus enseñanzas primero en Europa, luego en Estados Unidos y posteriormente en algunos países latinoamericanos, entre ellos México, inundando la escena dancística por varios años. Fue a finales de la década de los años ochenta que la denominada danza *butoh* se empezó a exhibir en nuestro país, atrayendo a algunos artistas de la escena nacionales. En ese entonces, pocos de ellos pudieron viajar a Japón para aprender este arte directamente de algún prestigiado *butohca*.

En 1994, Diego Piñón fue uno de los primeros en obtener una beca para asistir a *The Body Weather Farm* bajo la figura de Min Tanaka, alumno de Hijikata, donde permaneció hasta haber interiorizado esta exigente variante y desencantarse de ella. Siguió su búsqueda espiritual hasta toparse con el maestro Ohno, cuya tendencia expresiva adoptó y sigue siendo parte de las herramientas de su práctica, a las que sumó sus experiencias juveniles

[4] Para los japoneses, el espacio y el tiempo, denominados como MA, son una unidad: una consecuencia del movimiento que no es el intervalo entre dos o más movimientos, sino todo lo que abarca. MA proviene de la filosofía budista del vacío; a partir del silencio interior, intenta vaciar el ser. En la danza *butoh* se vive la pura experiencia, el cuerpo es la expresión en sí mismo, no el vehículo de la expresión (Del Pino, 2004: 94).

con psicólogos de la bionergética de Alexander Lowen, alumno de Wilhelm Reich, y de los estudios de la danza somática en los que profundizó después de su estancia en Japón.

Piñón creó en 2001 el centro Butoh Ritual Mexicano, A.C., en Tlalpujahua, Michoacán,[5] al considerar que esta localidad, apartada y cercana a la naturaleza, cumplía con las condiciones para difundir su experiencia. Desde entonces se ha dedicado a organizar talleres para bailarines y gente de teatro en ese centro. A lo largo de los años ha recibido la invitación para que imparta sus talleres tanto en la República Mexicana como en Europa y Estados Unidos, con resultados positivos.

Después de varios años en los que vivió el *boom* de la danza *butoh*, Piñón empezó a cuestionar su práctica, principalmente debido al narcisismo de la gente de la escena, y abrió sus talleres a todo tipo de personas interesadas en su propuesta de indagación sobre el ser. En la actualidad desarrolla una actividad donde une varias teorías dancísticas y teatrales con prácticas somáticas y terapéuticas, en talleres intensivos que pueden durar uno o dos días, hasta tres semanas, cuyo resultado final suele ser un *performance*.

Durante estos talleres despliega un proceso que se podría calificar de terapéutico, ya que indaga sobre problemáticas relacionadas con aspectos comunes a la mayoría de los participantes, permitiéndoles, mediante el uso del cuerpo y del movimiento, introyectarse sin que medie una interpretación externa, como en la mayoría de las terapias psicológicas o psicoanalíticas.



Figura 1. Diego Piñón en *El patriarca* (Ekua-Itsi), 2005. Sin autor, autorizada por Diego Piñón.

ESCENA Y TERAPIA, VÍNCULO ATÁVICO

Los vínculos entre teatro y terapia se remontan a la antigüedad griega, momento en que Aristóteles reconoció la capacidad de la tragedia para modificar el estado de ánimo del espectador,

[5] Tlalpujahua se localiza en la parte oeste de Michoacán. Posee un pasado prehispánico plagado de conflictos por estar situado en medio de los imperios tarasco y azteca. Sus primeros pobladores fueron los mazahuas. Después de la Conquista se descubrieron en su territorio vetas de oro y plata, convirtiéndose en un pueblo minero (Mendoza, 2015: 119).

mediante lo que denominó *catarsis*, vocablo que adquirió en la cultura occidental el significado de *purificación*. La asepsia sobrevenía al presenciar una tragedia que, mediante la construcción de una ficción verosímil, inspiraba compasión y temor en la audiencia (Sánchez, 1996: 138).

En el siglo XX, algunos exponentes de la escena teatral vislumbraron el potencial catártico y terapéutico del teatro, y experimentaron con conceptos centrales extraídos de los distintos movimientos de las vanguardias históricas que criticaban, entre otras muchas ideas, la función contemplativa del arte. Al desarrollar estas ideas, los directores escénicos buscaron provocar en los asistentes, en sus montajes, una experiencia profunda y significativa que afectara de alguna manera su vida; destacan entre ellos Konstantín Stanislavsky y Vsévolod Meyerhold, quienes con sus técnicas provocativas innovaron la escena.

Prieto López sintetiza algunas de las estrategias del teatro de entreguerras que intentaron despertar en los asistentes una experiencia sensorial total: unificar el espacio entre público y actores, el aumento en la capacidad de los teatros, trascender las formas tradicionales en las que se daba preeminencia al texto y la integración de los avances tecnológicos (Prieto, 2014: s.p.).

En un movimiento coincidente, pero partiendo de la psicología y la psiquiatría, el vienés Jacob Moreno (1889-1974), quien superó los planteamientos de Freud y fundó la modalidad grupal en psicología, investigó la veta terapéutica de la acción teatral al sopesar la importancia de las relaciones intersubjetivas durante la puesta en escena. En su caso, recogió algunas ideas del expresionismo escénico al implementar su "Teatro sin espectadores", para el cual diseñó, junto con el arquitecto Rudolf Hönigsfeld, un espacio adecuado a sus necesidades.[6] El resultado consistió en un foro circular en el que toda acción podía ser vista de forma integral por la audiencia, eliminando la preeminencia de lo lineal y, como consecuencia, toda jerarquización (Innes, 1992: 65).

Como táctica terapéutica, Moreno provocaba la inmersión psicológica mediante acciones improvisadas que facilitaban la afloración de conflictos no reconocidos hasta entonces por las personas involucradas. No obstante, seguía un procedimiento pautado que consistía en un calentamiento, con fines de desinhibición; la definición de un problema común; la elección de un protagonista; la ejecución de una serie de acciones que producían el encuentro entre protagonista y antagonistas, y una discusión reflexiva final (Innes, 1992: 66).

En ambos experimentos, uno instrumentado desde la psicología y el otro desde la perspectiva artística, adquirió gran relieve el uso de la corporalidad

[6] Durante 1910 y 1914, Moreno trabajó con grupos en los que trató de que los integrantes revelaran sus conflictos mediante la actuación espontánea. En 1922 fundó el Stegrecftheater, o "Teatro de la espontaneidad", donde continuó su experimentación, sobre la que desarrolló la terapia de grupo en 1923, siendo el pionero del psicodrama (Prieto, 2014: s.p.).

a través de gestos, posiciones y sonidos producidos por los partícipes.

Así también, los distintos movimientos vanguardistas expusieron la crítica a la noción de representación, a la que opusieron la de presentación, con el objetivo de generar nuevos caminos para el arte y la escena. Si bien desde entonces el teatro se encaminó hacia las acciones performativas, en los tiempos actuales se puede afirmar que el *performance* constituye la expresión cultural de mayor relieve, al involucrar en su acción distintas disciplinas artísticas, así como diversas manifestaciones extra-artísticas de sensible valor para una comunidad.

BUTOH RITUAL MEXICANO A.C.

Atendiendo a la vinculación entre teatro y terapia, Piñón ha diseñado talleres de gran mutabilidad sobre una serie de ideas rectoras. El que realiza de forma casi permanente en Tlalpujahua a principios del mes de noviembre y al cual asistí por vez primera, está dedicado a los muertos, a cuyo término, después de tres días de intenso trabajo, se presenta un *performance*-ofrenda en alguno de los espacios públicos cercanos. Describo a continuación el desarrollo de este taller que ejemplifica la manera en que Piñón da vida a su práctica. Si bien todos ellos mantienen un formato parecido, secuencial, con momentos reflexivos y otros instintivos, siempre introduce variantes al tomar en consideración el entorno específico en el que se llevan a cabo.

La recepción al taller fue cálida y "cara a cara"; un té abrió la ceremonia de encuentro, en la que mientras para algunos todo era novedoso, para los que habían asistido en otras ocasiones, sólo en parte, ya que los nuevos integrantes siempre constituyen un reto, un juego de azar. Formar comunidad de manera sorpresiva es siempre apremiante; sin desearlo, se sella un contrato en abstracto, una pertenencia forzosa que limita las expectativas propias, para acoplarlas a las que se van dando en y por los otros. Después de esta reunión introductoria en la que cada integrante se presentó, expuso sus motivaciones y se enteró de los objetivos del taller, me surgieron preguntas ineludibles: ¿y si no hay acoplamiento con el grupo?, ¿qué podrá aportar al colectivo cada uno de los presentes?, ¿qué se obtendrá de ello?, ¿en qué momento de la vida se encuentra cada quién?, ¿cómo se baila la vulnerabilidad del ser?

Siguió a este encuentro reflexivo en el que prevaleció la palabra, una sesión de movimiento cuya finalidad fue alertar los sentidos, y en algunos momentos se nos solicitó ejercer la capacidad de observación, tanto personal como de conjunto, además de la emotividad. En un círculo incluyente, donde los participantes podíamos movernos, vernos y comunicarnos de formas diferentes, hicimos uso de algunos elementos: desde un limón hasta un bastón de mando, con los cuales nos relacionamos, y hasta improvisamos una danza. La petición de retener la vista entre las parejas interactuantes o de efectuar un acercamiento corporal, rompió las corazas generando instantes de afectividad. En todo momento,

la intención del movimiento debía romper los hábitos y hacer conciencia de la repetición de las conductas aprendidas; dejar fluir el inconsciente; vivir el instante, eliminar las herencias culturales perturbadoras y abrirse a la percepción. Para lograrlo se nos solicitó desplazar la atención sobre el ego y acceder a un estado de integración con lo que ocurría alrededor. Las acciones repetitivas, automatizadas, iban desatando una mayor intensidad afectiva con apoyo de la voz, la música o los sonidos, mediante tareas en las que se ejercía la memoria, la imaginación y la intuición. El exponerse ante los otros nos produjo una empatía singular, al constatar la vulnerabilidad de cada uno.

El trabajo se estructuró mediante la improvisación, tanto oral como corporal, medio a través del que se dio acceso al inconsciente. El acompañamiento grupal generó unión a través de la construcción de una experiencia que involucró el esfuerzo y la energía del colectivo. El *performance* presentado en un pequeño cementerio frente a una iglesia resultó una experiencia singular al realizarlo entre los pasillos de las tumbas. Al término del *performance*, los asistentes al evento nos convidaron atole y tamales, dando cierre a esta experiencia colectiva.

Como consecuencia de la pandemia, Piñón organizó en agosto del 2020 un primer taller vía internet, en el cual también participé y a través del cual constaté la intención terapéutica de las acciones performativas, a pesar de estar a la distancia. La mayoría de las personas que respondimos a la convocatoria



Figura 2. Taller en Tlalpujahua. Foto de David Jennings

fuimos mujeres, lo mismo que cuando asistí por primera vez a Tlalpujahua. En esta ocasión el colectivo reunió a 10 integrantes, entre los que algunos ejercían el teatro, la danza *butoh* o el yoga, además de sumarse un psicólogo y varias amas de casa. A lo largo de estas sesiones, la tarea principal consistió en componer una danza de cinco minutos para exhibirla al colectivo y que podía ser comentada al final. Piñón nos pidió, para ello, recoger memorias, imágenes, símbolos, visiones, cargas energéticas, sensaciones, sentimientos, a los que pudiéramos referirnos de manera objetiva o subjetivamente como parte de un proceso de autoconocimiento. De lo expresado rescató algunas frases dichas y compuso un texto que funcionó como inspiración temática para estructurar la danza.

Las frases textuales giraron en torno a la impotencia causada por el dolor; la entrega a la naturaleza para encontrar la paz; el deseo de cambiar patrones comportamentales y las máscaras que ocultaban el ser; la insatisfacción y el anhelo por encontrar algo

extraordinario; la aspiración de superar el enojo y la tristeza causados por la traición; la añoranza por el juego escénico y la exploración del inconsciente; el imperativo de superar los sentimientos de rechazo; el dar fin al alejamiento del mundo, superar los miedos y el no saber cómo actuar; eliminar los sentimientos de rabia y el anhelo de sobreponer la soledad, y enfrentar el dolor y la muerte.

Mediante la observación de las composiciones coreográficas detectamos ciertas cualidades del movimiento, el uso del espacio, el tejido de las acciones, mismas que construyeron la presencia de cada uno de nosotros. También encontramos bloqueos corporales; incapacidad para ocupar libremente el espacio; preferencia por el uso de los niveles medios y bajos, cercanos al piso; momentos de gran energía y sensualidad; movimientos tímidos, angulares, cortados, fluidos; movimientos abiertos y extensos, por mencionar sólo algunos ejemplos del resultado de las acciones.

El tono general al término del taller fue el deseo generalizado de continuar esta reveladora experiencia en otro momento, así como el agradecimiento al colectivo por haber tenido la oportunidad de estar en contacto cada sábado durante un mes, compartiendo estas acciones performativas, que no sólo aliviaron el agobio del trabajo, sino que por ellas reconocimos las preocupaciones del momento y nos ayudó a llevar de mejor manera la soledad del encierro.

El hecho de componer una danza con apoyo de música o cualquier otro elemento, hizo que surgiera nuestra capacidad creativa, a la vez que expuso la "presencia" de cada uno de nosotros, los coautores.

CONCLUSIONES

Las prácticas performativas contienen un potencial de cambio innegable; el hecho de realizarlas fuera de las estructuras convencionales, como son los rituales o los *performances*, sean sociales o artísticos, abre a los sujetos a nuevas experiencias y genera momentos de "liminaridad" y *communitas* que propician lazos afectivos entre ellos. Al perseguir Butoh Ritual Mexicano A.C. una finalidad terapéutica, las acciones que se realizan fomentan la intersubjetividad y promueven la empatía y la tolerancia.

Asimismo, poner en movimiento y en simultaneidad distintas capacidades físicas, intelectuales y emocionales, con un ritmo constante que se acompaña de música o sonidos, en un espacio dedicado al desarrollo de las cualidades espirituales, produce efectos semejantes al éxtasis. Ellen Dissanayake hace énfasis en las alteraciones de la conciencia provocadas en los rituales, suceso trabajado por Mircea Eliade, al que incorpora otra perspectiva de investigación preponderante en la actualidad: la neurociencia [7] (Dissanayake, en Mendoza, 2018: 6)

[7] Como disciplina, la neurociencia es un traslape entre conceptos biológicos y psíquicos que parece invadir campos asignados por tradición a la psicología y la antropología filosófica. El problema de la conciencia ha invadido a la ciencia, dejando de ser tema prioritario de la filosofía, lo que genera la pregunta de si las actividades mentales son idénticas o diferentes a los procesos cerebrales. El estudio de las neurociencias

Al trabajar la relación entre las neurociencias, el ritual y las artes, asevera que las personas, al danzar vigorosamente acompañadas de un patrón rítmico, excitan las estructuras simpáticas neurofisiológicas y eventualmente dirigen a su repercusión en el sistema parasimpático un efecto que tiende a mantener al cuerpo en homeostasis, que induce estados alterados de conciencia como el trance o el éxtasis (Mendoza, 2018: 7).

Gracias a las tecnologías contemporáneas y a la evolución de las investigaciones realizadas, fue posible detectar que nuestro complejo sistema neurológico tiene que ver no sólo con las funciones vegetativas como la digestión, la respiración o las respuestas musculares, sino también con sensaciones, percepciones, emociones, lenguaje, memoria, conciencia, toma de decisiones, representaciones, categorías conceptuales y la misma aparición del yo a nosotros mismos (Mendoza, 2018: 2).

El descubrimiento de las funciones de las neuronas espejo explica cómo es posible identificarnos con una situación percibida, así como la manera de reaccionar ante ésta, aunque sea sólo imaginada. En el caso de la danza, las neuronas espejo le permiten al espectador, incluso, sentir el movimiento del bailarín y establecer con él vínculos empáticos.

Dentro del mismo campo de investigaciones, Robin Dunbar apunta la importancia de la intersubjetividad en los distintos encuentros sociales y afirma que "el contacto físico inicia una cascada neuroquímica con la participación de oxitocina y los opiáceos, que es refuerzo positivo y fundamental para la cohesión social" (Dunbar, en Mendoza, 2018: 6). Esta afirmación ha conducido a registrar experiencias en torno a la intersubjetividad y su vinculación con las prácticas artísticas.[8]

Aunado a estas directrices, pero en referencia a las nociones de representación y presentación, puedo afirmar que para alguien que ha pisado un foro, sea desde una perspectiva convencional o no, es común enfrentarse con el dilema representación-presentación, quizá sin dilucidar plenamente su origen, historicidad o finalidad.[9] Desde mi experiencia artística me es claro que en el *performance* se puede dar tanto la representación como la presentación, aunque el mayor peso está puesto en la presentación, a través de la corporalidad y las acciones espon-

ha cobrado interés debido al creciente impacto de enfermedades del sistema nervioso en las sociedades occidentales (Giménez-Amaya y Murillo, en Mendoza, 2018: 3).

[8] Dado lo fructífero de estas investigaciones, dentro de la disciplina antropológica se ha abierto una nueva línea de investigación, la neuroantropología, que "intenta sintetizar una serie de aportaciones teóricas, metodológicas y empíricas de las últimas cuatro décadas, acerca del origen y evolución de las funciones mentales, de la cognición, del lenguaje y de las emociones, enfatizando la relación de la cultura y la vida social con las estructuras neurológicas" (Mandujano *et al*., en Mendoza, 2018: 4). Los investigadores de esta línea asientan que la evolución del ser humano es el resultado de la interacción entre factores biológicos y culturales.

[9] Desde mi punto de vista, el dilema de la representación tiene que ver con el de la interpretación, ya sea solicitada por el director de escena o el coreógrafo, y siempre en diálogo, con el intérprete.

táneas realizadas por los distintos participantes.

Desde la óptica antropológica contemporánea, la idea de "crear presencia" se produce a través de las acciones performativas que llevan a cabo los grupos sociales. Díaz Cruz ejemplifica las maneras en que las comunidades pequeñas de jóvenes crean y recrean su identidad mediante la vestimenta y el comportamiento, de ahí la importancia de revisar su "función poética". La finalidad de un *performance* es crear una presencia inmediata, sin duda mediante las acciones de la corporalidad, que enfrenta y resuelve las contingencias del momento, del espacio-tiempo. En un *performance* artístico, un acontecimiento en tiempo real se considera más verdadero que uno previamente ensayado, pero sin duda, esta meta tiene gradaciones según los objetivos de cada propuesta: habrá eventos performativos más o menos estructurados y más o menos inclusivos, razón por la cual siempre surgirán dudas en cuanto a designar una presentación escénica como *performance*.

Asimismo, es propio de la vida ritual y del *performance* que prolifere la presencia de mediadores, aquellos que permiten "curar, proteger, acceder a algo más, sea la verdad, la santidad, el don de la visión", de ahí la importancia que cobra el cuerpo en sus múltiples manifestaciones físicas, afectivas, dramáticas, y la necesidad de la copresencia, la intersubjetividad y la construcción de vínculos en estas prácticas performativas (Díaz, 2017: 23).

Crear presencia se relaciona de forma directa con la reflexión en torno a la memoria, al invocar recuerdos o imágenes en franca oposición a un supuesto realismo estático que se desentiende de la complejidad de la subjetividad. No hay que olvidar que en el *performance* se trabaja sobre una ausencia encarnada.

En el caso de las acciones teatrales y las ramificaciones terapéuticas, como en Butoh Ritual Mexicano, A.C., esas presencias potencializan las acciones performativas y movilizan sentimientos y estados reflexivos capaces de promover nuevas conductas a corto o mediano plazo.

Sólo basta agregar, para concluir, la imposibilidad de entender este recorrido sin atender el giro que ha dado el pensamiento filosófico, en su crítica a la modernidad. Sin este marco, no se considerarían tópicos como el enfrentamiento entre verdad-falsedad, el cuestionamiento a una identidad fija y el rechazo a una estilística relacionada con el realismo.

BIBLIOGRAFÍA

Del Pino Escobar, S. (2004), "La danza *butoh*. Un hombre moderno en crisis", *Cairon*, vol. 7, núm. 8, recuperado de: <.https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/20244>, consultada el 3 de diciembre de 2019.

Díaz Cruz, R. (2008), "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*", *Nueva Antropología*, vol. 21, núm.69, julio-diciembre, pp. 33-59, recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/159/1591242003.pdf>, consultada el 14 de diciembre de 2019.

_____ (2017), "Iconoclasia, *performance* y la opacidad de la presencia", *Alteridades*, vol. 27, núm. 54, julio-diciembre, pp. 13-26, recuperado de: <https://www.google.com/search?q=D%C3%ADaz+Cruz+Iconoclasia&oq=D%C3%ADiaz+Cruz+Iconoclasia&aqs=chrome..69i57.7584j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>, consultada el 18 de diciembre de 2019.

INNES, C. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, FCE.

MENDOZA BERNAL, C. (2015), *"Performance*: subjetividad y resistencia. Estudio de caso: Butoh Ritual Mexicano. A.C.", tesis doctoral, ENAH-INAH, México, p. 241.

_____(2017), "Danza *butoh*: estética y sanación", en A. GUZMÁN (coord.), *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*, México, Secretaría de Cultura-INBA, pp. 175-189.

_____ (2018), "Neurodanza y *butoh*", ponencia presentada el 28 de julio en la Sala José Vasconcelos, Cenart.

PRIETO LÓPEZ, J.I. (2014), "*Stegreiftheater*. El espacio teatral para la teoría dinámica de roles del doctor Jakob Levy Moreno", *Jornadas científicas. Arquitectura, educación y sociedad. Hacia una revolución dialógica en la educación crítica de la arquitectura*, Barcelona, GIRAS/ Universitat Politècnica de Catalunya, s.p., recuperado de: <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/115218>, consultada el 6 de noviembre de 2019.

RAMÍREZ FIGUEROA, A. (2001), "Reseña del libro *Variedades de la representación en la ciencia y la filosofía*, Joseba Andoni IBARRA y Thomas A. NORMANN (eds.), España, Ariel practicum, 2000", *Revista de Filosofía*, vol. 57, pp. 191-194, recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/132228>, consultada el 7 de noviembre de 2019.

SÁNCHEZ PALENCIA, A. (1996), "Catarsis en la 'Poética' de Aristóteles", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 13, pp. 127-148, recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72574>, consultada el 7 de noviembre de 2019.

QUEMAS DE JUDAS, RITUALES CARNAVALESCOS ACTUALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Abraham Domínguez Madrigal*

Resumen: Las Quemas de judas son un ritual popular y carnavalesco que tiene lugar en distintos puntos de España y Latinoamérica. En este artículo se analizan casos en la Ciudad de México, mostrando algunos de los fenómenos sociales más relevantes que se entrelazan cuando se realizan. El texto atiende cuatro fenómenos sociales: *1)* identidades locales, *2)* arte popular, *3)* sátira política y *4)* influencias mediáticas. Analizando cómo estos fenómenos se entrelazan en las actuales Quemas de judas, teóricamente se retoma, principalmente, a Victor Turner y sus planteamientos en torno al concepto de ritual, y a Mijaíl Bajtín con su concepto de lo *carnavalesco*.
Palabras clave: identidad, arte popular, sátira política, mediático.

Judas Burning, Current Carnival Rituals in Mexico City

Abstract: The Judas burnings is a popular and carnival ritual performed in many places of Spain and Latin America. This article is an analyses cases in Mexico City, showing some of the social thems more relevants in Judas burnings. The study of actual Judas's burnings has four main social issues: 1 Local identitiess, 2 folk art, 3 political satire and 4 media influences. The principal theoretical elements of the text are ritual of Victor Turner and carnival of Mikhail Bakhtin.
Keywords: Identity, Folk art, Political satire, media influences.

INTRODUCCIÓN

Este artículo busca dar un panorama amplio sobre distintos fenómenos sociales que se entrelazan en las Quemas de judas actuales en el país, principalmente en la Ciudad de México. Esta fiesta es atravesada por distintos fenómenos sociales, como son la identidad barrial, lo ritual, la religiosidad popular, el arte popular, la sátira, la crítica política, y las influencias de los medios masivos.

El artículo surge de mi investigación para la maestría (2014-2016), así como de reflexiones y observaciones de campo en los años posteriores. La investigación mencionada ponía énfasis en los elementos de sátira y crítica política de las Quemas de judas. Sin embargo, en este texto pretendo dar cuenta de un panorama más amplio de hechos sociales ligados a este fenó-

* Antropólogo social por la ENAH y maestro en Comunicación y Política por la UAM-Xochimilco.

meno, como es su relación con identidades barriales, el arte popular y la influencia de medios masivos.

LA QUEMA DE JUDAS COMO RITUAL CARNAVALESCO

En términos teóricos retomo dos conceptos principales para definir la Quema de judas: *ritual* y *carnavalesco*. El concepto de *ritual* proviene de la tradición antropológica, como secuencia de actos con valor simbólico que remarcan momentos importantes para una colectividad, sea por el tránsito de un estado social a otro, o por señalar fechas importantes del calendario, como son los rituales que marcan el inicio de los periodos de cosecha.

La definición de ritual está ligada a lo sagrado y lo mágico. Si bien las Quemas de judas actuales no forman parte de las fiestas de la Iglesia católica como institución, mantienen el significado social de destruir simbólicamente la idea social del mal, se realizan dentro del calendario religioso de la Semana Santa y teatralizan elementos del mito de la traición de Judas Iscariote a Jesucristo. Estos eventos son un ritual, en términos de Turner, *cíclico*; es decir, tiene lugar de manera anual en una misma fecha del calendario, que es el sábado o el domingo de Semana Santa.

El concepto sobre *lo carnavalesco* se retoma de Mijaíl Bajtín y su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (2003). Lo carnavalesco se refiere a los rituales, fiestas y espectáculos populares durante el medioevo, en los que la risa y el humor posibilitaban una inversión de roles sociales, un "mundo al revés" en el que momentáneamente el pueblo puede reírse de sus gobernantes. En las siguientes líneas desarrollaré ambos conceptos en relación con las Quemas de judas en México.

CONCEPTO DE RITUAL DESDE VICTOR TURNER

Retomo de Victor Turner *El proceso ritual* (1988) y *La selva de los símbolos* (1999), para plantear nociones comunes de los rituales y explicar elementos de las Quemas de judas en concreto. Los rituales tienen rasgos *liminales*. Turner define lo *liminal* como el momento del ritual donde las reglas y el orden social se ponen en suspenso, las jerarquías y roles sociales desaparecen o se vuelven ambiguos, además de que producen un espacio de tiempo de indefinición de muchas categorías sociales.

La liminalidad surge en el intermedio del tránsito de un estado social a otro; por ejemplo, en los rituales de paso, cuando una persona transita de una categoría social a otra, como puede ser el paso de la niñez a la adultez, o de la soltería al matrimonio. Un caso es cuando en los rituales cíclicos ocurre el tránsito de una estación del año a otra, como puede ser la de sequía a lluvias y por lo tanto de la escasez a la abundancia. El ritual en su fase liminal marca el momento intermedio de cruzar de un estado a otro. Este estado intermedio es una pausa en el que se genera una ambigüedad en lo que se refiere a la cotidianeidad.

Retomando a Turner (1988), un elemento importante más de los rituales es la *communitas,* que es el momento del ritual en donde los participantes se integran momentáneamente, se diluyen las diferencias entre ellos y se siente una integración colectiva, una igualdad. En *El proceso ritual* (1988), Turner propone una clasificación de varios tipos de rituales retomando su trabajo en campo y la recopilación de trabajos de diversos autores: rituales de paso, rituales de crisis vitales, rituales de vida, rituales de muerte, rituales de elevación de *status*, etc. Dos tipos de clasificación sirven para entender la Quema de judas: los rituales cíclicos y los rituales de inversión de estatus.

Un ritual cíclico es aquel que se realiza siempre en una época o día del calendario, pues celebra alguna fecha importante o marca el paso de una estación o periodo del año a otro.

> Los ritos cíclicos del calendario hacen casi siempre referencia a grandes grupos y con suma frecuencia llegan a extenderse a sociedades enteras. A menudo, asimismo, se celebran en momentos muy precisos del ciclo productivo anual (Turner, 1988: 172).

La Quema de judas es un ritual cíclico pues se efectúa anualmente cada Semana Santa, sea el sábado o domingo, y marca el final del periodo de la cuaresma católica. El cierre del ciclo de la Semana Santa es ritualizado en las Quemas de judas, destruyendo un monigote que simboliza el mal social. Esta fase del calendario religioso originalmente guardaba relación con los ciclos naturales, pues coincide con la finalización del invierno y la entrada a la primavera.

En las Quemas de Judas en espacios urbanos se ha perdido esta relación entre el calendario religioso y las estaciones anuales. En las entrevistas con los participantes de esta fiesta no se encuentra ninguna alusión a las estaciones anuales, pero sí permanece el seguimiento del calendario religioso. En México, este periodo de la Semana Santa incluso es aceptado e introducido en el calendario civil como un periodo vacacional.

Queda claro que las Quemas de Judas son rituales cíclicos, pero existe un concepto de Turner que resultó fundamental a lo largo del trabajo para entender esta celebración, específicamente aquéllas donde se hacen sátiras y críticas políticas. Se trata del concepto *el poder de los débiles*. Según Turner, este tipo de poder suele manifestarse en los *rituales de inversión de estatus*, que son aquéllos donde las jerarquías sociales se invierten, permitiendo que los miembros de clases sociales y jerarquías bajas pueden burlarse, imitar e incluso castigar a los que ocupan posiciones de autoridad y poder en la sociedad.

> Frecuentemente se encuentra en los rituales cíclicos y regidos por el calendario, normalmente de tipo colectivo, en los que en determinados momentos culturalmente definidos del ciclo estacional, prácticamente se ordena a determinados grupos o categorías de personas, que habitualmente ocupan posiciones de *status*

> inferior en la estructura social, que ejerciten una autoridad ritual sobre sus superiores, los cuales a su vez deben aceptar de buen grado su degradación ritual. Tales ritos pueden ser descritos como *rituales de inversión de status*, y a menudo van acompañados de un comportamiento agresivo, tanto verbal como no verbal, durante el cual los inferiores insultan y hasta maltratan físicamente a sus superiores (Turner, 1988: 171).

En los rituales de inversión de *estatus*, las comunidades pueden tener comportamientos agresivos o burlones hacia sus autoridades y gobernantes. Sin embargo, la Quema de judas no es un ritual de inversión de *estatus,* pues el "estructuralmente alto" no participa en la celebración. Los ejemplos de inversión de *estatus* que describe Turner suelen ser tomados de sociedades tribales en las que la totalidad del grupo participa, incluso los "estructuralmente altos", que aceptan las burlas y humillaciones durante el periodo liminal del ritual para generar *communitas* en la totalidad del grupo, y finalizar el ritual restableciendo el orden social. En cambio, en las Quemas de judas, donde se representan políticos, éstos jamás acuden personalmente y menos están dispuestos a aceptar críticas o maltratos. Aunque esta fiesta no sea un ritual de inversión de *estatus*, sí es un rito que permite manifestar el *poder de los débiles,* pues existen casos en los que se satiriza la imagen pública de los gobernantes, ya que se les representa como monigotes de formas caricaturescas, les gritan insultos y burlas, y finalmente se destruye su imagen.

Turner, en *La selva de los símbolos* (1999), analizó los rituales de los *ndembu* del noroeste de Zambia, en África. Mediante el análisis de los símbolos de cada ritual, logró la comprensión del rito mismo y de diversos aspectos de la estructura social y de la cultura *ndembu*. De este modo, comprender el ritual permite entender muchos elementos de la cultura en donde se llevan a cabo, tomando en cuenta que los símbolos no son estáticos, sino que corresponden a contextos sociales y muestran la emocionalidad de los grupos. El símbolo guarda relación con la acción social y no es fijo; por el contrario, se ajusta a los cambios de las sociedades; es una entidad dinámica que está ligada a los procesos sociales. En el caso de esta investigación, la Quema de judas tiene dos principales símbolos: el judas y la quema.

El judas es un monigote de cartonería que simboliza la maldad, significado que proviene de los pasajes bíblicos y se refiere a Judas Iscariote, un personaje malvado o traidor. Actualmente, el monigote ha dejado de representar a Judas Iscariote, en cambio, los judas son diablos coloridos, gobernantes considerados malvados, e incluso, se puede simbolizar problemáticas sociales abstractas; por ejemplo, cuando al judas le colocan letreros como "la inseguridad" o "el calentamiento global".

El judas es una simbolización del mal que constantemente se está adaptando al contexto social; el símbolo no

es estático sino que se actualiza según la emotividad, la acción social y los procesos que viven los grupos humanos. El símbolo del judas muestra la moralidad de un grupo social, por consiguiente, exhibe a aquel personaje o situación social considerado negativo por la colectividad. También es ambiguo y contradictorio, pues aunque simboliza la maldad, no se le representa de manera atemorizante sino caricaturesca y risible. El judas incita a la fiesta. Incluso existen casos de judas donde el símbolo de maldad desaparece y se invierte, por ejemplo, cuando el monigote representa algún personaje querido por la población.

El otro símbolo dominante en el ritual es "la quema", que consiste en destruir con cuetes al monigote. Esta destrucción vuelve a la idea abstracta del mal controlable, pues se puede desaparecer lo malo. La quema debe ser espectacular para generar una catarsis emocional entre los participantes, lográndose esto con el ruido y las luces de las explosiones de los cuetes que destruyen al monigote. En las Quemas de judas aparecen algunos símbolos de menor importancia que se observan a lo largo del trabajo; por ejemplo, a los judas les llegan a pegar cartulinas con frases o se exageran ciertos rasgos físicos del monigote para provocar la risa.

LO CARNAVALESCO Y LAS QUEMAS DE JUDAS

El segundo concepto central para la investigación es lo *carnavalesco* de Mijaíl Bajtín. Su libro, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*… (2003), complementa elementos analíticos que no alcanzan a ser observados sólo con Turner. Sirve para entender y analizar el carácter popular del ritual, el papel del humor, la risa y lo carnavalesco de la Quema de judas.

Bajtín asegura que un elemento central de los mitos, fiestas y rituales populares que ha pasado desapercibido por muchos estudios es el carácter festivo, alegre, risible, que predomina en éstos. El humor y la risa ocupaban un lugar central en la cultura popular, mientras que las prácticas institucionalizadas por las élites exigían seriedad y solemnidad; en los espectáculos y rituales populares celebrados en las plazas públicas predominaba el humor y un ambiente festivo. Según Bajtín:

> El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones —las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y "bobos", gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y uniforme, etc.— poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca (Bajtín, 2003: 10).

Bajtín define como *carnavalesco* aquellos rituales, fiestas y formas de lenguaje popular donde se suspenden las reglas sociales y morales de com-

portamiento, y las diferencias sociales se anulan, las jerarquías desaparecen o incluso se invierten; es decir, el pueblo se puede burlar de sus autoridades y de las reglas de comportamiento social.

El mundo social se rompe, se invierte durante el periodo que dura el ritual o fiesta, para luego volver al estado normal. El orden se restablece de manera cíclica, al igual que los calendarios de la naturaleza. Los carnavales y fiestas populares estaban relacionados con los ciclos de la naturaleza, marcaban el inicio o el fin de una temporada, como puede ser el paso del invierno al verano, o de la época de sequía a la época de lluvia.

La cultura carnavalesca se caracteriza por su "humor festivo", que es colectivo, que no es producto de una reacción individual a un hecho aislado. Los asistentes son parte del ambiente festivo; no es un espectáculo que se aprecie desde fuera como en el teatro, sino que se vive. La fiesta surge como una oposición a lo sacro, a lo divino, a lo institucionalizado.

Aunque el texto de Bajtín se refiere únicamente a la Edad Media y el Renacimiento europeos, sigue siendo un texto muy útil para comprender rituales de tipo carnavalescos y populares, como la actual Quema de judas en México. Así, Beezley (2010) y Zapparoli (2008) retoman a este autor cuando analizan dicha celebración en México y en Costa Rica. Pero se debe tener mucho cuidado en no aplicar directamente los conceptos de Bajtín a la investigación, porque es una obra ubicada en un contexto diferente tanto geográfico como histórico. En los rituales populares y carnavalescos actuales se han incorporado y desaparecido muchos elementos en comparación con los de aquellos tiempos. Las Quemas de judas de hoy están influidas por los medios de comunicación masiva, tanto en los personajes elegidos como en la socialización de lo sucedido, pues los asistentes toman fotos y videos que guardan o que publican en internet, además hacen presencia los periodistas que cubren tales eventos. También se ha perdido la relación que estos rituales habían establecido con los cambios de las temporadas de la naturaleza, sobre todo en los contextos urbanos.

La misma adaptación de esta cultura carnavalesca al contexto latinoamericano, en específico en México, supone el surgimiento de nuevos rasgos en este tipo de rituales. Armando Bartra, en *Hambre/Carnaval. Dos miradas a la crisis de la modernidad* (2013), realiza una gran actualización de los conceptos de Bajtín a nuestros tiempos y a nuestro continente. Recupera el concepto de *carnavalización* de éste, como la inversión del mundo, la risa, y sobre todo lo *grotesco*. Lo *grotesco* es un rasgo del carnaval, es aquello deforme, extraño, ambiguo, risible, que permite esta inversión del mundo. En América Latina, estas formas carnavalescas son parte de la cotidianeidad, de la cultura, al ser una región mestiza, donde se entrelaza de manera "grotesca" lo español y lo indígena, la modernidad y las formas ancestrales de vida, lo rural y lo urbano, la diversidad de climas y la diversidad de culturas.

Lo carnavalesco de Bajtín sigue siendo un concepto muy útil para entender fenómenos satíricos y populares como las actuales Quemas de judas. En términos teóricos, defino esta fiesta, retomando a Turner y a Bajtín, como un *ritual carnavalesco*.

LA QUEMA DE JUDAS, ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y SU LLEGADA A AMÉRICA

En la antigüedad ya existían rituales de fuego, donde se destruían efigies y diversos símbolos, en Medio Oriente y Europa. Este tipo de prácticas podrían ser un antecedente de las posteriores Quemas de judas. Brisett (2000) señala que el cambio de estación del invierno a la primavera era festejado en numerosas culturas con ritos donde se prendían grandes hogueras, y es el periodo que coincide con la Semana Santa del catolicismo.

La Quema de judas que conocemos actualmente en México tiene su origen en los rituales populares de la Europa medieval. Surgen de un primer sincretismo entre elementos "paganos" y el catolicismo durante la Edad Media. Aunque eran ritos carnavalescos donde el pueblo realizaba su propia interpretación y teatralización del pasaje bíblico de la traición de Judas Iscariote a Jesucristo, contaban con elementos que provenían de periodos y culturas aún más antiguas.

Los rituales de judas llegan a América con la colonización española; sin embargo, se desconoce cómo se apropió de ellos la población. No existen datos para afirmar cuál fue el origen de la llegada y apropiación de la Quema de judas, sólo se pueden elaborar hipótesis. Una primera versión es que fue traído por frailes como medio didáctico para la enseñanza de la religión católica; una explicación más señala que era un ritual de los conquistadores y fue adaptado por la población local en un proceso de sincretismo.

Aunque es desconocida la forma en que se introdujeron los rituales de judas en América, el hecho es que fueron aceptados y adquirieron características propias en cuanto a materiales para su elaboración, formas y colores. Por ejemplo, en México los judas dejaron de ser Judas Iscariote y fueron convertidos en diablos caricaturescos de colores vivos. Dicho ritual es llamado *Quema de judas* en este país, y se destruye al monigote hecho de cartonería con cuetes, mientras que, en otros países, el muñeco es elaborado de una forma distinta, y se le destroza de diferentes modos, como puede ser quemándolo con fuego o rompiéndolo a palos.

IDENTIDADES LOCALES

En el trabajo de campo se encontró que para los realizadores de las Quemas de judas es central la identidad y la pertenencia a sus barrios, colonias y ciudades. Durante mi investigación acudí a distintos puntos de la Ciudad de México y a Toluca, y constaté que la identidad barrial es central para realizadores y participantes. Las quemas se llevan a cabo con la participación vecinal de los habitantes de un barrio o colonia, promoviendo con ello la identidad barrial y reforzando los lazos

comunitarios entre vecinos. El ritual se lleva a cabo en la calle, en el espacio público, remarcando la importancia del lugar que se habita. La celebración suspende momentáneamente la vida cotidiana; es un periodo de pausa en las actividades diarias. Los rituales también pueden evidenciar, acrecentar o causar conflictos en una comunidad; por ejemplo, cuando existen divisiones por cuestiones religiosas o políticas, aunque en esta investigación no se registró conflictos por la realización de las quemas.

A continuación se presentan algunos fragmentos donde es evidente la identidad local en las quemas del barrio Niño Jesús y en la calle República de Colombia, ambas localidades de la Ciudad de México.

LA QUEMA DE JUDAS EN EL BARRIO DEL NIÑO JESÚS

En el barrio del Niño Jesús, alcaldía de Tlalpan, entre las calles Morelos y Niño Jesús, tiene lugar cada año una Quema de judas, donde los organizadores promueven la identidad y cohesión barrial al mantener esta práctica como una tradición distintiva de la localidad.

El barrio del Niño Jesús es uno de los siete[1] de la alcaldía de Tlalpan, localizada al sur de la ciudad. Desde el año 2005 volvieron a realizar Quema de judas en la esquina de las calles Morelos y Niño Jesús, a un costado del altar al Santo Niño Jesús y del deportivo Morelos. Los hermanos Juan y Alejandro Bobadilla Vidal, con el apoyo del comité vecinal, son los encargados del ritual, primero elaborando al monigote y, luego, llevando a cabo el ritual cada sábado de Semana Santa alrededor del mediodía.

Los judas en Niño Jesús se remontan a los años cuarenta. Según los testimonios de los vecinos recogidos en un texto de los Bobadilla (2010),[2] en aquel entonces, los negocios en el centro de Tlalpan y la pulquería "La Primavera" en Niño Jesús compraban o fabricaban los judas, les colocaban productos como gorras, dulces o vales por pulque que salían volando y caían entre la multitud cuando los cuetes explotaban, un entretenimiento popular en el que la gente se arremolinaba por los regalos.

Luego del cierre de la pulquería, es hasta 2005 cuando el comité vecinal de entonces propuso a los hermanos Bobadilla que volvieran a confeccionar judas para el barrio

> El comité vecinal junto con los realizadores decidieron retomar esta tradición de tronar estos muñecos de cartón por el simple gusto de continuar con esta fiesta popular en la comunidad, para salvaguardar nuestras expresiones legítimas y con la finalidad de que las nuevas generaciones conozcan esta expresión viva de nuestro patrimonio cultural (Bobadilla, 2010: 34).

[1] La alcaldía Tlalpan se divide en siete barrios, 125 colonias, 11 pueblos y un parque nacional.

[2] Las imágenes en este artículo son de mi autoría. Fueron tomadas en eventos públicos en el espacio público, no cuentan con derechos de autor.



Figura 1. A la izquierda Alejandro y Juan Bobadilla con el judas elaborado para la Semana Santa de 2015. A la derecha, el instante en que explota el judas de 2016 el sábado 26 de marzo.

A la Quema de judas actual acuden unas cuarenta persona, que son vecinos de Niño Jesús o de barrios cercanos, cuyas edades van desde adultos mayores hasta niños. Comparado con los lugares a los que acudí después, es un ritual pequeño con participación local. Esta celebración es un ejemplo de identidad barrial y del esfuerzo por recuperar una práctica que genere cohesión entre vecinos, recupere lazos de solidaridad y amistad; también forma parte de otros rituales y fiestas de integración vecinal e identidad y pertenencia al barrio.

QUEMA EN LA CALLE REPÚBLICA DE COLOMBIA EN EL CENTRO HISTÓRICO

En el Centro Histórico existen datos de la realización de Quemas de judas en varias calles y comercios durante el siglo XIX e inicios del XX (Beezley, 2010). Ha sido la calle de República de Colombia el lugar donde han mantenido hasta nuestros días la celebración del ritual en Centro Histórico. El rito en esta colonia se mantiene por los lazos y las formas de organización vecinal de los habitantes de esa calle. Principalmente, la organización de las vecindades, sobre todo la del número 54, así como las formas de organización del comercio tanto formal como informal.

La configuración del ritual en la calle República de Colombia es de gran complejidad, pues se entrelazan formas de socialización, lenguaje y emotividad propias de los vecinos; además de presentar importante riqueza de símbolos y fases. Los sentimientos de pertenencia a dicha calle se muestran muy claramente. En las entrevistas es muy común escuchar "nosotros" para referirse a la gente de la calle. Asimismo, observé que en una de las cartulinas que le pegaron al judas en 2016[3] se leía: "VIVA BARRIO DE COLOMBIA", lo cual es un ejemplo de identidad y orgullo hacía el lugar que se habita. A los vecinos de otras calles, aunque sean cercanas y formen parte de la misma colonia, se

[3] Sábado de Semana Santa al mediodía, el 26 de marzo de 2016.

les ve con un poco de distancia; sin embargo, el ritual de la Quema de judas permite romper este tipo de separación.

ARTE POPULAR

En el siglo XX inicia el reconocimiento de los judas como arte popular. A diferencia de otras partes del mundo, en México los judas no son figuras fáciles de elaborar, pues se volvieron piezas complejas que sólo pueden ser producidas por aquellos que dominan las técnicas de la cartonería y del carrizo. El proceso puede llevar semanas; además de simbolizar el mal, es una muestra de la capacidad artística e imaginativa de quien los elabora.

Los judas dejaron de tener sentido únicamente para el ritual, también se volvieron piezas para la contemplación. Los cartoneros aprovechan la Semana Santa para vender los monigotes, que sirven de juguetes para los niños y como objetos de decoración. También empezaron a ser expuestos en museos incluso en el extranjero. Es un momento en el que los judas se desplazaron del campo de lo ritual y la religiosidad popular hacia el arte popular.

Artistas mexicanos como Diego Rivera, Frida Kahlo, Rufino Tamayo y Luis Nishisawa contribuyeron a la difusión de los judas. Diego Rivera contrató a los cartoneros Pedro Linares y Carmen Caballero para que le elaboraran judas, los cuales ahora se encuentran expuestos en museos como el Casa Estudio Diego Rivera y el Frida Kahlo.

De no haber sido por personajes como Rivera, probablemente estos cartoneros no habrían sido reconocidos por su capacidad artística, como suele pasar hasta hoy día con los artistas populares. Por ejemplo, en el Museo de Arte Popular, muchas de las piezas expuestas en las salas se desconoce su autor. También se observa en las notas periodísticas que aparecen cada año sobre los judas, donde se denomina a los creadores como "artesanos", aun cuando se trata de personas que son reconocidas a nivel internacional como la familia Linares. Aquellos artífices dedicados al "arte popular" no reciben el mismo trato que quienes pertenecen al arte institucionalizado, a quienes sí les llaman "artistas".

Actualmente, la relación de los judas con el campo del arte popular es muy fuerte; en algunos casos que he observado, el ritual se ha desplazado totalmente del campo de la religiosidad popular al campo del arte popular. Incluso, es más fácil encontrar información sobre la Quema de judas en libros de arte popular que en textos sobre la religiosidad durante la Semana Santa.

Existen museos e instituciones gubernamentales que como parte de sus políticas de conservación y difusión de tradiciones alientan la producción y realización de Quemas de judas. Por ejemplo, en algunas exhibiciones de judas promovidas por el Museo Dolores Olmedo en Xochimilco o el Museo Taller Luis Nishisawa en Toluca. En este último se hace cada año una convocatoria para exhibir judas, con premios para las mejores piezas, a las que acuden principalmente artistas de todo el Estado de México y de sus alrededores.

Una conexión adicional entre el arte popular y los judas se observa en el



Figura 2. Imágenes de judas. Ejemplos de la complejidad artística y la diversidad en su elaboración.

prestigio que han adquirido algunos artistas que elaboran judas y otras piezas de cartonería. El caso más famoso es el de la familia Linares. Los Linares son un linaje de gran prestigio en el campo del arte popular, pues son los hijos y nietos del ya fallecido Pedro Linares López (1906-1992), quien fue un artista popular, ganador en 1990 del Premio Nacional de Ciencias y Artes en la rama de Artes y Tradiciones Populares, cuyo máximo logro fue inventar los alebrijes. A los 30 años de edad se enfermó de úlcera gástrica, los medicamentos y la misma enfermedad le producían fiebres, y en ese estado soñó con seres atemorizantes que tenían forma de muchos animales y colores encendidos, que fueron llamados "alebrijes". Al recuperarse de la enfermedad empezó a plasmar los seres que soñó en la técnica de cartonería.

La familia Linares mantiene el ritual de la Quema de judas en la colonia Merced Balbuena, así como una gran fama en lo que se refiere a la cartonería, pues son referencia obligada para cualquier nota periodística, exposición, documental o libro sobre el tema. También existen otros artistas que manejan la técnica de la cartonería y han obtenido premios nacionales e internacionales por sus trabajos, lo que les otorga un estatus y prestigio en este campo, como los hermanos Bobadilla en el barrio del Niño Jesús, entre otros.

SÁTIRA POLÍTICA EN LAS QUEMAS DE JUDAS

Las Quemas de judas son rituales donde se destruye de manera festiva un monigote que simboliza el mal. Este tipo de rituales se ha politizado, pues los muñecos que simbolizan el mal en muchas ocasiones tienen la forma de autoridades y gobernantes. Es muy frecuente encontrar que el ritual contenga elementos de crítica, sátira y denuncia política, de parte de las comunidades que lo realizan, además de las injusticias que cometen sus gobernantes.

La sátira política se ha convertido en un elemento común en este ritual. Existen antecedentes históricos de este fenómeno: Beezley (2010) documenta cómo la Quema de judas, desde el siglo XIX, ya contaba con elementos de sátira hacia las autoridades y las clases altas, al grado de que fue prohibida un par de años por Antonio López de Santa Anna y por Maximiliano de Habsburgo. Efraín Subero (1974) plantea que las sátiras a las autoridades y las prohibiciones del ritual, por las razones descritas, sucedieron en otros países de Latinoamérica en el siglo XIX, como Venezuela, Colombia y Brasil. Aclaro que no toda Quema de judas es satírica; por ejemplo, en Niño Jesús y en diversos puntos se siguen quemando figuras tradicionales de diablos.

Actualmente, las sátiras políticas en el ritual no son exclusivas de México. En la provincia de Robledo de Chavela, España,[4] se apedrean judas de personajes de la política. En este campo destaca el caso de Venezuela, donde la polarización social entre los simpatizantes del régimen bolivariano y los opositores ha generado una gran cantidad de Quemas de judas cada Semana Santa, chamuscando cada bando a los líderes del grupo contrario.

El judas que representa a un político genera reacciones diferentes entre el público, comparado con otro tipo de judas. Mientras que las imágenes de diablos son destruidas en un ambiente alegre y festivo, los judas de políticos y de personajes mediáticos suelen generar reacciones de enojo: la gente les grita insultos, se burla de ellos y festeja el momento de su destrucción como si realmente se hubiera destruido al malvado. Se produce una mayor catarsis y un sentimiento de alivio entre los asistentes, una especie de venganza sobre el personaje odiado.

El lenguaje popular y carnavalesco que describe Bajtín (2003) es el opuesto al lenguaje oficial que guarda las convenciones sociales de respeto, pero aparece cuando se queman judas políticos; por ejemplo, se les insulta: "hijo de la chingada", "culero"; se les maldice: "¡muérete!", y se burlan de ellos: "ahora sí, ¿no que muy cabrón?". El lenguaje carnavalesco o grosero suele estar muy presente en espectáculos populares y en los momentos festivos, cuando se tiene licencia y es aprobado lanzar groserías en los espacios públicos. Las groserías en términos de Turner permiten el *poder de los débiles* dentro del ritual, pues temporalmente el pueblo insulta a sus autoridades.

En el trabajo de campo se registraron muchos casos de sátiras y de críticas políticas durante las Quemas de judas. A continuación, expongo algunos de estos elementos observados en Merced Balbuena de 2014 a 2016, en la calle República de Colombia en 2015 y 2016 y el caso del colectivo artístico político, Los Olvidados de Tepito.

[4] Izquierda anticapitalista sierra de Madrid (2012), "Judas Urdangarín colgado de un poste y apedreado en la Sierra" [Blog online], recuperado de: <http://espacio-alternativo-sierra-madrid.blogspot.mx/2012/04/judas-urdangarin-colgado-de-un-poste-y.html>. Iñaki Urdangarín es todavía esposo de la infanta de España, Cristina de Borbón, en 2011 fue investigado y en 2017 fue sentenciado por diversos casos de corrupción.



Figura 3. Imágenes de judas de políticos en la colonia Merced Balbuena en 2014 y 2015.

EN LA COLONIA MERCED BALBUENA

El evento es organizado por los Linares, una familia con mucho estatus en el campo del arte popular, y este día sirve para reforzar su prestigio y promoverse como artistas populares. La Quema de judas tiene lugar en la colonia Merced Balbuena, alcaldía de Venustiano Carranza, en la calle Oriente 30, desde la esquina con Sur 79 hasta la esquina con Callejón San Nicolás. La mayoría de las quemas en México tiene lugar el sábado de Semana Santa, aproximadamente a las 12 horas, pero en este caso ocurre el sábado por la noche, aproximadamente a las 20 horas, pues en este horario las luces y explosiones de los cuetes lucen mejor su colorido.

La Quema de judas en la Merced Balbuena es la más grande y famosa de la ciudad, pues se chamuscan más de veinte judas de gran tamaño y asisten grandes cantidades de espectadores y reporteros de medios masivos. Los judas representan distintos temas: están los tradicionales diablos, hay muchos de personajes de los medios masivos, y varios con sátiras y críticas políticas.

Entre los años de 2015 y 2016[5] pude observar 11 judas con sátiras y diatribas políticas en la Merced Balbuena, con críticas y denuncias del entonces presidente Enrique Peña Nieto; del papa Francisco, que en ese periodo visitó México; de los presidentes estadounidenses Barack Obama y Donald Trump; del grupo terrorista islámico ISIS, de los partidos políticos mexicanos y del narcotraficante Joaquín "Chapo" Guzmán.

Se puede hacer un resumen satírico de los personajes y problemas políticos más sonados de este periodo observando los judas de la familia Linares. La destrucción espectacular de los muñecos, en un ambiente festivo, generaba reacciones catárticas de júbilo entre los asistentes; era común escuchar gritos de "¡fuera!", "¡quémenlo!", "¡fuera Peña!, ¡fuera Peña!, ¡mue-

[5] Quemas de judas los sábados de la Semana Santa, cuya fechas exactas fueron 4 de abril de 2015 y 26 de marzo de 2016.

ra Peña!", "¡por culero, por culero!", hacía los judas del entonces presidente de México: Peña Nieto. En 2016, con un judas de Donald Trump se escuchaban reacciones y gritos muy similares e incluso provocó más júbilo y gritos la destrucción de su monigote.

EN LA CALLE REPÚBLICA DE COLOMBIA

En la calle República de Colombia pude observar (2016) la quema de un judas que representaba al presidente estadounidense Donald Trump, en aquel año aún siendo candidato, y en 2017,[6] un judas que representaba al presidente mexicano Enrique Peña Nieto. En esta quema existen muchos elementos carnavalescos y satíricos, donde los participantes simbólicamente se burlan, humillan y ridiculizan al personaje representado. Por ejemplo, colocan un hueso de vaca en la boca del monigote; al respecto, Francisco Reza,[7] uno de los organizadores de esta quema, me dijo en 2016:

> Francisco: —Cuando es un judas muy corrupto muy corrupto, le conseguimos un pinche huesote de res, pero grandote, en la boca.
>
> Entrevistador: —Eso está interesante; qué significa o que más me puedes decir del hueso.
>
> Francisco: —Sí, un hueso de carne a los más corruptos, para que se chinguen su huesote, en protesta de todo lo que se roban, toda la corrupción que hay en su entorno de ellos.

Colocar el hueso tiene un significado social en la cultura política de México; el "hueso" es una manera de nombrar la toma de un puesto público o de dinero de manera corrupta, o gracias a compadrazgos en la política institucional: "agarró hueso", "le dieron su hueso"; son expresiones comunes para referirse a estas situaciones. Además, se animaliza socialmente a aquellos que realizan estos actos al compararlos con un perro que muerde un hueso.

Mientras colocaban el hueso de vaca en la boca del judas, un hombre con su hijo en brazos le daba golpes en la cabeza al monigote. Poder humillar a un personaje público de la política, sea nacional o internacional, durante el ritual, es en términos de Turner un momento del *poder de los débiles*, o en términos de Bajtín, del *mundo al revés*.

En la vida diaria resulta casi imposible que una persona común se pueda siquiera acercar a estos personajes, pero durante el ritual el mundo se invierte simbólicamente y cualquiera puede burlarse, insultar o quemar la imagen de quienes suelen ser los poderosos, en un acto de venganza simbólica hacia quienes ocupan una posición social en la que ejercen autoridad y poder.

También acostumbran a colocarle letreros al judas con frases y denuncias al personaje. En 2016 le colocaron al judas de Trump un cartel decía "Chingas a tu MADRE!!! TROMP"; lo exhibieron orgullosos ante la prensa, cuando de pronto alguien se da cuenta que está

[6] En 2017, el sábado de Semana Santa fue el 15 de abril.

[7] Entrevista a Francisco Reza y Gabriela Rivera organizadores de la Quema de judas en la calle de República de Colombia el 23 de marzo de 2016.



Figura 4. Imagen donde los vecinos de la calle de República de Colombia colocan el hueso y las cartulinas al judas de Donald Trump en 2016.

mal escrito el nombre del político norteamericano y grita: "¡van a decir que somos unos pendejos!"; entonces, quitaron el cartel, lo rompieron y colocaron uno nuevo con el nombre escrito correctamente: "CHINGAS A TU MADRE!!! TRUMP". Además, colocaron otros carteles: "VIVA LA FRONTERA NORTE!!!", "VIVA!!! MÉXICO" Y "VIVA BARRIO DE COLOMBIA".

Las ofensas verbales al personaje —"chingas a tu madre Trump"— es parte del lenguaje carnavalesco "tipos de vocabulario familiar y grosero" (Bajtín, 2003: 10) que suele presentarse en los rituales y fiestas carnavalescas, pues se trata de un espacio donde es permitido. Por un lado, el ambiente relajado de la fiesta permite que toda la socialización ocurra en un lenguaje común; por otro lado, el uso del lenguaje ramplón hacia el personaje es parte de la humillación simbólica que permite este ritual.

El hueso de vaca y las cartulinas son símbolos instrumentales en el ritual que cumplen el papel de humillar y exhibir al personaje representado. Francisco Reza y Gabriela Rivera me explicaron:

> Francisco: —Ah, es quemar un personaje no agradable, algo que resistes; te vuelvo a repetir, se ha quemado a… en nuestro caso son personajes a los que resistes; se ha quemado a Josefina Vázquez Mota, se ha quemado a Elba Esther Gordillo, se ha quemado a Vicente Fox, se ha quemado a Calderón, se ha quemado a… Abarca, el gobernador de Guerrero, el que mandó matar a los de Ayotzinapa; se quemó a él con su huesote, y con sus cadenotas, su cadena de oro; por lo general es a la gente que… resistes, a la gente que no… políticos…
>
> Gabriela Rivera: —Corruptos.
>
> Francisco: —Corruptos; ésa es la palabra correcta: políticos corruptos.

QUEMA DE JUDAS DE LOS OLVIDADOS DE TEPITO

Las Quemas de judas del colectivo artístico-político Los Olvidados de Tepito son un caso donde el ritual deja de pertenecer a la religiosidad popular y ha sido apropiado por un colectivo como una acción didáctica de mostrar inconformidad política. Este grupo se dedica a realizar y promover actividades artísticas en el barrio de Tepito y en la colonia Ex Hipódromo de Peralvillo, en la alcaldía Cuauhtémoc. Actualmente se reúnen para realizar y planear sus actividades en la Galería El Umbral, en la calle de Gounod, de la Ex Hipódromo de Peralvillo, un espacio donde exponen y dan talleres.

Primo Mendoza y Julio Tobón me explicaron que el origen del colectivo proviene de los movimientos artísticos y políticos que surgieron en Tepito en los años setenta, con la finalidad de promover el arte y actividades culturales en estos barrios que siempre cargan con el estigma de ser zonas peligrosas de la ciudad.[8] Este colectivo ha realizado desde hace más de veinte años Quemas de judas como una manera de exponer su postura política en las colonias donde trabajan. En sus quemas, el judas siempre tiene la forma de un gobernante, al que le montan una teatralización de un juicio público donde se denuncia de manera didáctica los abusos, injusticias y crímenes que cometió. Después queman al monigote en un ambiente festivo, emotivo y catártico. Los Olvidados realizan dos quemas cada año, una para los vecinos de la Ex Hipódromo de Peralvillo y otra en Tepito.

Según Primo, "hay gente que quema artistas, que quema no sé qué […] alguna vez me tocó ver una Gloria Trevi. A final de cuentas, nosotros sí vamos sobre los políticos porque es lo que más nos pega como sociedad". Los judas de Los Olvidados son sátiras, sea con la imagen de un personaje real o con un diablo al que le cuelgan letreros que dicen consignas como "el Estado" o "el gobierno":

> El sentido que nosotros le damos que son personajes de la política, como puede ser […] te comentaba Fidel Velázquez,[9] Peña Nieto, Salinas, Marcelo Ebrad, Fox, los medios de comunicación representados por Jacobo Zabludowski, diablos que no nada más son diablos, sino que llevan una crítica, les pones letreros.

Primo Mendoza dice:

> En su tiempo se la ganó el chaparrito del PAN, ¿cómo se llama? —le digo Calderón—: sí, Calderón, Ebrard, Carstens, etc., etc. Hay una evaluación previa; generalmente son nacionales

[8] En 2016 y 2017 tuve varias entrevistas y pláticas informales con Primo Mendoza y Julio Tobón sobre su trabajo y las Quemas de judas. Los fragmentos de diálogos que aparecen en este artículo forman parte de las entrevistas realizadas el 7 de marzo de 2016.

[9] Antes de grabar la entrevista me dijo que lo hicieron como dinosaurio, pues era un "líder de la CTM que llevaba un chingo de tiempo". En la cultura política mexicana se llama *dinosaurio* a los personajes que ocupan puestos durante décadas.

> aunque una vez queríamos quemar a Obama; hubiera sido bueno […] tienes un centenar de gentes que no es precisamente una multitud, y se ríe del personaje; imagínate pusimos a Marcelo (Ebrard) en bermudas, con sus lentes con la forma de una bicicleta, y mueven a la risa. Con Calderón fue el más odiado, porque le gritaban "¡culero, muérete cabrón!".

Los Olvidados mantienen una característica que se ha perdido con los años en las Quemas de judas: realizan una procesión donde se pasea al judas por las calles de las colonias y en varios puntos del recorrido se detienen para teatralizar un juicio popular. Dice al respecto Julio:

> […] hacemos lo que es un juicio, que es algo teatral; se pregunta por qué se va a quemar y la comunidad responde los motivos: "por ratero", "por tranza", por no decir malas palabras; soy muy grosero, pero casi casi que vaya y chingue a su madre.

Primo me comentó:

> Se documenta toda la maldad que hacen, que son capaces y en eso se hace un guion escrito, que es la presentación que se va hacer; es el discurso de por qué se lleva, por qué se juzga; se cuestiona la política. La idea es que no sea una crítica tipo partido político ni grupo radical, sino que sea crítico y que a partir de la risa mueva tanto a la curiosidad, como a burlarse del personaje por sus fallas y atrocidades.

En otros países también existen estas teatralizaciones de juicios al judas, aunque son juicios que buscan representar los pasajes bíblicos, pues se señalan los crímenes de Judas Iscariote. Con Los Olvidados hay una apropiación de estos juicios, usándolos para mostrar los crímenes e injusticias cometidas por algún gobernante.

Teatralizar un juicio convoca al *poder de los débiles*, pues de manera simbólica los miembros del colectivo, vecinos y espectadores se convierten en un especie de tribunal popular que hace justicia o que se venga figuradamente del gobernante, además reduce el estatus del político al de un condenado. El juicio contiene elementos didácticos, pues se resume con un lenguaje sencillo y burlón el historial de injusticias que ha cometido el gobernante. Tiene un carácter de denuncia al mostrar en un espacio público sus crímenes, y busca convocar sentimientos de indignación y agravio en los espectadores, que pueden ser los vecinos de la zona o transeúntes ocasionales. En el juicio y la quema se asocia al gobernante con símbolos religiosos de maldad fácilmente reconocibles para los espectadores, como son el diablo y el judas.

Primo asegura que es fácil elaborar los diálogos del juicio, se puede escribir en unas horas, porque simplemente se recuperan los crímenes, escándalos y críticas más conocidas de algún político. El guion del juicio muestra que los miembros del colectivo están al pendiente de las noticias y escándalos de la vida política, tienen amplios conocimientos de las problemáticas na-

cionales e internacionales, y existe una postura muy crítica de los miembros del colectivo sobre dichos temas.

INFLUENCIAS MEDIÁTICAS

Las Quemas de judas actuales realizadas en contextos urbanos presentan influencias y relaciones con lo mediático. Existen dos grandes fenómenos que muestran el influjo de los medios de comunicación masiva en los rituales de hoy. El primero es la elaboración de judas con la forma de sujetos que tienen una fuerte presencia en dichos medios; por ejemplo, personajes de películas, de caricaturas infantiles, de series de televisión, deportistas, cantantes, etcétera. El segundo es el uso de modernas cámaras de foto y video a lo largo de todo el ritual, y en algunos casos, incluso, la presencia de reporteros de los medios de comunicación masiva.

Cuando un judas tiene la forma de un personaje de los medios de comunicación deja de ser una simbolización del mal; en cambio, se convierte en un objeto para el entretenimiento de los asistentes, como en una especie de homenaje a los personajes representados. Existe un efecto de banalización de la simbolización del mal, pues estos judas no generan las reacciones emotivas de enojo y burla que provocan aquellos judas que sí son percibidos como simbolizaciones del mal; por ejemplo, los que representan a gobernantes.

En nuestros día, aun cuando el judas cumple su función de simbolizar el mal social, por ejemplo al representar problemas sociales, tragedias o gobernantes injustos, se aprecia influencia de los medios masivos. La elección de los personajes y temas que van a ser representados como un judas guarda estrecha relación con la información que los participantes reciben de los medios de comunicación masiva. Gracias a éstos, la gente reconoce la fisonomía de los gobernantes y los puede representar en un judas, lo mismo se entera de problemas sociales que suceden en otros estados, o incluso en el mundo, y los puede representar como judas. Así, se pueden encontrar figuras que simbolizan cataclismos, huracanes o problemáticas internacionales, como los grupos terroristas.

Las nuevas tecnologías de comunicación influyen en la socialización y la vida cotidiana de la población y las Quemas de judas no están exentas de que estos fenómenos los influyan. Actualmente, los organizadores, participantes y asistentes a las quemas registran el evento con cámaras fotográficas y de video. Estos registros de los participantes corresponden al contexto urbano de esta época, donde las tecnologías de foto y video se han convertido en elementos de la vida cotidiana.

También se ha vuelto común la presencia de reporteros de medios de comunicación que acuden a las Quemas de mayor fama. Tal es el caso de la colonia Merced Balbuena y de la calle República de Colombia. Los organizadores están habituados a la presencia de periodistas, tienen discursos planificados para responder cuando son entrevistados, y posan para las cámaras sabiendo que van a aparecer en portadas de periódicos. En la calle República de Colombia son muy cons-

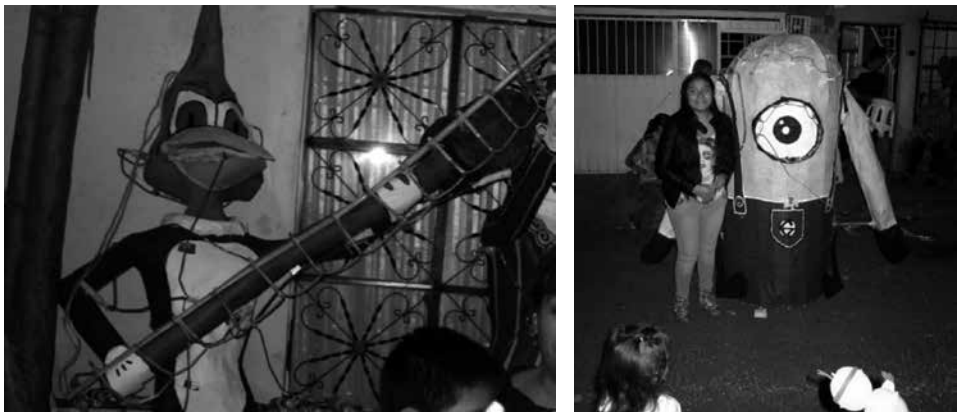

Figura 5. Imágenes de judas del Pájaro Loco (2015) y de un Minion (2016) en Merced Balbuena. Ejemplos de judas mediáticos que representan personajes de caricaturas infantiles.

cientes del trato que les van a dar los medios masivos, pues ubican y clasifican como "amarillistas" a aquellos que elaboran notas periodísticas despectivas.

Gran parte de la exposición de la imagen pública de los gobernantes en los medios de comunicación es de autoalabanza y publicidad; sin embargo, los judas suelen ser críticos de los políticos, lo que demuestra que muchos sectores de la población resignifican lo que miran en los esos medios, no reproducen los discursos mediáticos de manera lineal, y pueden realizar críticas y sátiras de los discursos oficiales que observan en los medios.

El elemento espectacular también se ha integrado a las Quemas de judas. Originalmente, el centro del ritual es la destrucción simbólica del mal; no obstante, en algunos casos la espectacularización del suceso se ha vuelto igual o incluso más importante. Principalmente en las quemas institucionales, y en aquellas que han crecido en términos de fama y prestigio, como la de los Linares en la Merced Balbuena, donde elaboran grandes piezas y se cuenta con mucha pirotecnia para que el ritual sea entretenido para el espectador. Este tipo de Quemas de judas se ubican en una frontera poco clara entre lo ritual y el campo del espectáculo.

La parte mediática y espectacular no es exclusiva de las Quemas de judas, ya que estos aspectos se han incorporado a gran parte de los rituales actuales, principalmente en contextos urbanos. Se trata de transformaciones propias de un contexto en la actualidad, donde las nuevas tecnologías y medios de comunicación masiva mantienen una estrecha relación con la vida diaria.

CONCLUSIONES

Las Quemas de judas en Ciudad de México son atravesadas por fenómenos

sociales complejos, como las influencias de lo mediático, la recuperación o preservación de identidades locales y barriales en medio de una mega-urbe que parece dificultar los lazos de vecindad y amistad locales, la sátira y la crítica política, y los campos del arte popular. Las Quemas de judas son una manifestación viva, y por lo tanto, se adaptan a distintos fenómenos sociales de nuestros días.

Existe la hipótesis de que las Quemas de judas están en extinción o condenadas a desaparecer. Esto se ha planteado recurrentemente cada año en las notas periodísticas, pues se les considera una "sobrevivencia" del pasado. Sin embargo, durante la investigación se encontró que estos rituales se mantienen con mucha vida en distintos puntos del país, aunque están en un proceso de constantes transformaciones y cambios.

A pesar de las transformaciones y cambios, las distintas Quemas de judas analizadas comparten elementos comunes: *1)* son realizados en la Semana Santa del calendario religioso, *2)* el judas es una simbolización del mal, *3)* son carnavalescas y populares, *4)* existen elementos de espectacularidad, desde el gran tamaño de los judas hasta las explosiones con cuetes y *5)* buscan reforzar lazos vecinales y generar un momento de *communitas* (Turner, 1988) entre los asistentes.

Sobre la historia de las Quemas de judas se encontraron coincidencias entre la información en libros históricos, con los testimonios orales y la memoria de los participantes actuales. Por ejemplo, varios datos del libro de Beezley (2010) sobre la Quema de judas en el siglo XIX coinciden con los testimonios de los organizadores y participantes del ritual de nuestros días, aun cuando no conocen este texto.

Los materiales que se empleaban, los lugares donde se realizaban, las formas más comunes de los judas, y los negocios que organizaban las quemas, como carnicerías y pulquerías, son datos que se encuentran tanto en textos históricos como en testimonios orales de hoy. Es una muestra de que la historia no sólo se guarda en textos, sino que se mantiene en la memoria de las personas y se transmite generacionalmente a través de relatos orales. Esta relación entre historia y memoria viva no es central en el trabajo, pero es un aspecto muy interesante que se podría investigar más.

Las Quemas de judas analizadas se realizan en contextos urbanos de nuestra época. El concepto de ritual sirve para categorizar y analizar los casos escogidos. Sin embargo, lo ritual en contextos actuales es influido por fenómenos como el *performance*, lo mediático, lo espectacular y lo político.

Una conclusión muy importante a la que se llegó en la fase final del trabajo es que los judas de gobernantes son ejemplos de que muchos habitantes de colonias populares en la Ciudad de México, y en otros estados del país, poseen conocimientos sobre las situaciones, los personajes y el sistema político nacional e incluso internacional, y que tienen una visión crítica sobre los discursos oficiales.

En el trabajo de campo se encontraron algunos datos y ejemplos que muestran altos niveles de conocimiento sobre la política por parte de los organizadores y participantes en las Quemas de judas. Tener una visión crítica de la publicidad, de los discursos y de la imagen oficial de los gobernantes no es un recurso exclusivo de académicos, periodistas o activistas. Los hechos observados en el presente artículo son contrarios a hipótesis o aseveraciones de que la población es ignorante o que reproduce los discursos oficiales y los de los medios masivos de manera lineal.

El ritual que surgió de la religiosidad popular hace siglos, actualmente para muchos habitantes de colonias populares se ha convertido en un momento en que pueden expresar su inconformidad hacia sus autoridades civiles en el espacio público, en que los asistentes pueden desahogar sentimientos de injusticia, y de paso, festejar y divertirse.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl (2003), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.

Bartra, Armando (2013), *Hambre/Carnaval. Dos miradas a la crisis de la modernidad*, México, uam-Xochimilco/MC Editores.

Beezley, William (2010). *Judas en el Jockey Club y otros episodios del México porfiriano*, México, ciesas / El Colegio de San Luis.

Bobadilla Vidal, Juan, Alejandro y Javier (2010), *Los judas expresión viva. La cartonería en el barrio del Niño Jesús, Tlalpan*, México, Conaculta/Secretaría de Cultura del df/pacmyc, 2008.

Brisett Martin, Demetrio (2000), "Imagen y símbolo en el personaje ritual del Judas", *Gazeta de Antropología*, núm. 16, pp. 1-23.

Domínguez Madrigal, Abraham (2017), "El ritual de la quema de judas y sus apropiaciones políticas", tesis de maestría en comunicación y política, uam-Xochimilco, México.

Subero Narváez, Efraín (1974), *Origen y expansión de la quema de judas. Aporte a la investigación del folklore literario de Venezuela*, Caracas, Universidad Católica "Andrés Bello".

Turner, Victor (1974), "Hidalgo: History as Social Drama", en Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Leif Korsbaek (trad.), Ithaca y Londres, Cornell University Press, pp. 98-155.

_____ (1982), "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology", en *From Ritual to Theatre*, Nueva York, PAJ Publications, pp. 20-60.

_____ (1988), *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1988.

_____ (1999), *La selva de los símbolos*, México, Siglo XXI Editores.

Turner, Víctor e Ingrid Geist (comps.) (2008), *Antropología del ritual*, México, enah-inah.

Zapparoli Zecca, Mayra (2008), "La quema de Judas: una manifestación de la religiosidad popular en Heredia", *Reflexiones*, vol. 87, núm. 1, pp. 53-61.

REPRESENTACIÓN, PERFORMATIVIDAD Y PRESENCIA. UN DIÁLOGO IMPRESCINDIBLE A LA LUZ DE LA EXPERIENCIA MIGRANTE

Joselin Barja Coria*

Resumen: En la presente contribución buscaré explorar y ahondar en el concepto de *presencia* como una forma simbólica-material de estar en contacto con el otro, que es posible por la acción y la articulación estratégica en las relaciones humanas materializada en obras sociales. A través del tema de estudio de las migraciones en tránsito, explicaré dos expresiones de presencia, la hegemónica y la encarnada, que sirven para entender la complejidad de la producción de la presencia migrante en México y las razones por las que es necesario que el marco de la presencia dialogue con representación y *performance*, dos constructos necesarios en la comprensión integral de esta realidad social.
Palabras clave: presencia, *performance*, representación, migración.

Representation, Performativity and Presence. An Essential Dialogue in the Light of the Migrant Experience

Abstract: This article proposes the notion of presence as a symbolic-material form of being in touch with the world and producing it. Presence implies action and strategic articulations with others to transform the cultural world and ourselves. Through the lens of transit migration studies, the proposal of presence in this article includes two of their forms of expression: hegemonic and incarnate presence. Both are frameworks to understand the migrant presence in Mexico as a complex phenomenon. The reasons to incorporate representation and performance as part of this comprehensive framework for explaining the social reality are also part of the discussion.
Keywords: presence, performance, representation, migration.

INTRODUCCIÓN

> *Se instruye la salida inmediata de personas extranjeras albergadas en estancias y estaciones migratorias en acato a las medidas sanitarias [...] Hay 106 personas migrantes en las estaciones y albergues migratorios del país*
>
> Instituto Nacional de Migración, 20 de abril de 2020

En el mes abril de 2020, las estaciones migratorias en México registraron de forma inaudita un nivel de detenciones no visto en las últimas dos décadas. De acuerdo con un comunicado del Instituto Nacional de Migración (INM), para el 20 de abril

* Doctora y maestra en Ciencias Antropológicas por la UAM, tiene una especialidad en Antropología de La Cultura, y es licenciada en Psicología por la UNAM.

sólo 106 personas quedaban detenidas en alguno de los más de cincuenta centros de detención. Mientras que en los tres años anteriores esta tendencia parecía ir totalmente a la alza: 93 846 detenciones en 2017, de las cuáles 5 243 sucedieron en abril; 131 445 detenciones en 2018, de ellas 11 425 fueron en el mismo mes de abril, y 182 490 en 2019, de las cuáles 13 335 ocurrieron en el mes citado. La pandemia Covid-19 parecía haber logrado lo que incluso las medidas más restrictivas en política migratoria no consiguieron: frenar la movilidad humana. Contradictoriamente, esa misma pandemia mostraba a la luz pública acciones que en otros tiempos hubieran sido inimaginables: el propio INM poniendo en libertad a personas migrantes detenidas.

Un efecto de la contingencia sanitaria mundial comenzó a replicarse en los corredores migratorios más transitados en América y Europa. El cierre en las fronteras de Estados Unidos, México y Guatemala de forma especular generó más precariedad en las rutas migratorias mesoamericanas, tal como ocurrió en el cierre de fronteras de la Unión Europea, limitando el ingreso de personas provenientes de Asia, África y Medio Oriente.

¿Podemos afirmar que la migración en tránsito se detuvo? ¿La movilidad migratoria sufrió una suerte de *impasse* frente a la pandemia?

Las políticas de restricción de movimiento justificadas por el riesgo sanitario que hoy organizan la movilidad humana en el sentido más amplio (incluyendo el uso de espacios públicos e íntimos), han tenido impactos diversos en nuestra vida cotidiana. Sin embargo, estos efectos se viven de forma diferencial en función de las variables que organizan nuestras vidas y el orden social. Los efectos negativos de la pandemia se potencializan o mitigan en función de clasificaciones raciales, de género, clase social, nacionalidad o religión, y el lugar donde las personas estamos situadas.

La restricción de cruces fronterizos en nombre de la salud pública no es la excepción al producir efectos diferenciales del confinamiento. Un ejemplo muy claro es la limitación al derecho al asilo para personas provenientes del triángulo norte de Centroamérica, una región profundamente lastimada económica, política y socialmente desde al menos hace media década. Migrar desde Honduras, Guatemala o El Salvador sigue siendo prioridad aún en tiempos de pandemia. Quienes migran no han dejado de estar exentos de vivir las condiciones que les han expulsado de forma violenta de sus países: violencia sexual y de género, reclutamiento y persecución de pandillas, amenazas de muerte, etcétera. La respuesta a la pregunta sobre la paralización o el posible *impasse* en la migración en tránsito es mucho más compleja que lo que podría sugerir un análisis coyuntural sobre política migratoria y derechos humanos en tiempos de pandemia con énfasis en la inmovilidad.

En los siguientes apartados presentaré una serie de reflexiones posteriores a la conclusión de mi trabajo doctoral sobre presencias migrantes en contextos de violencia en México (Barja, 2019). Considero oportuno continuar en este

hilo de discusión porque en el campo de los estudios de las migraciones y la movilidad humana, la pandemia vino a mostrar que las políticas globales de control migratorio más estrictas se pueden materializar al cobijo de un discurso naturalista en pro de la salud que catapultó el miedo hacia el otro. Hoy el cuerpo adquiere una lectura social en código de salud *vs*. enfermedad, o recordando a Mary Douglas y su sensible análisis sobre el orden social de la vida, un cuerpo codificado en términos de pureza o contaminación y riesgo (Douglas, 1973). El riesgo ante el otro legitima el derecho del Estado a imponer la inmovilidad en el sentido más amplio, incluyendo el derecho a cruzar fronteras. Y aun con los cierres fronterizos mundiales, las personas migrantes están aquí, están *presentes* en tiempos de pandemia.

En este texto buscaré explorar y ahondar en el concepto de *presencia* como una forma simbólica-material de estar en contacto con el otro, que es posible por la acción y la articulación estratégica en las relaciones humanas materializadas en obras sociales que incluyen la producción del sí mismo y la producción del mundo circundante (Barja, 2019).

Iniciaré con una pequeña discusión sobre el dilema conceptual y metodológico de estudiar la migración en tránsito y las implicaciones políticas que dicha categoría tiene en la experiencia de las personas, dependiendo del contexto coyuntural, a la luz de este texto, los tiempos de pandemia. Este apartado abre la pauta para entrar a la discusión de dos de los tres conceptos con los que dialogo a lo largo del texto: *representación* y *performatividad*. En seguida, abordaré algunas discusiones vigentes en torno a *presencia*, un concepto que ha servido como constructo teórico-metodológico principalmente en la historia, las artes y la filosofía. Esta discusión pasará ineludiblemente por las tensiones entre presencia y representación, y la relación de ambos con *performance*, para posteriormente, a partir del trabajo de campo con migrantes, plantear que es en el estudio de la presencia donde se pueden recuperar elementos sustantivos de la producción material, corpórea e histórica de la vida migrante y sus implicaciones con los otros (nosotros, comunidad de acogida).

LA REPRESENTACIÓN HEGEMÓNICA DE LA MIGRACIÓN EN TRÁNSITO

En el norte de América, el estudio de la migración en la frontera entre Estados Unidos y México ha sido un tema de interés político, económico y académico desde hace varias décadas. El Proyecto sobre Migración Mexicana (MMP, por sus siglas en inglés), creado a principios de los años ochenta, es un sólido ejemplo de los aportes de investigación que la antropología y las ciencias sociales han realizado para entender las dinámicas de movilidad entre ambos países. Entre sus resultados está la caracterización que Durand y Massey (2003) han construido en referencia a un siglo de movilidad de migrantes de México hacia el vecino país del norte.

Mediante cortes cíclicos, ambos investigadores identifican hitos que marcan la transición de un periodo a otro, los cuales caracterizan como eras, y de las que me interesa retomar la que posteriormente desarrollaron con mayor profundidad, denominada "era de la marginalización", para describir la migración de este milenio, marcada por los eventos del 11 de septiembre de 2001, que intensificaron la militarización de las fronteras y la producción de leyes antiterroristas que otorgaron el poder a las autoridades federales para perseguir y expulsar a cualquier extranjero de manera expedita. Una era caracterizada por migrar "al margen de la ley" y producir mayor precariedad en la vida laboral, educativa y en el estado de salud de las personas (Durand, Massey y Prey, 2009: 105). El análisis de esta era puede utilizarse en extensión a la migración que algunos han llamado "masiva", o en "éxodo", para describir los movimientos centroamericanos indocumentados de las últimas décadas.

Martínez, Cobo y Narváez, al hablar de las causales de la migración centroamericana hacia Estados Unidos, describen al mismo periodo como la etapa de "la migración de tránsito y complejidad", aludiendo a patrones específicos que configuran los movimientos migratorios en la región y permanecen de forma sistemática durante las últimas dos décadas:

> Esta etapa, de acuerdo con su carácter heterogéneo, se subclasifica a partir de los siguientes puntos de coyuntura: *a) securitización de fronteras y vínculos transnacionales (2001); b) fenómenos climáticos y pandillas (2005); c) crisis económica e incursión del crimen organizado (2008);* y *d) visibilidad de la violencia (2010)* (Martínez, Cobo y Narváez, 2015: 131-132).

Esta caracterización comparte la marginalidad previamente descrita para la migración mexicana por Durand. Al respecto, Martínez, Cobo y Narváez llaman la atención sobre la visibilidad reciente de la movilidad centroamericana, aun cuando data de al menos cuatro décadas.

MIGRACIÓN ¿EN TRÁNSITO?

La migración en tránsito tiene un fuerte desarrollo académico particularmente en la última década. Diversas disciplinas han dedicado su esfuerzo al análisis de las cartografías o rutas de tránsito, actores asociados, producción de políticas regionales, condiciones estructurales y riesgos asociados (Ríos, 2013; Barrón, Fernández y Rivera, 2014; Quiroz, 2014; González, 2015; Osorio, 2014; Nájera, 2016; Casillas y Córdova, 2018).

En la mayoría de estos análisis se asume que la migración en tránsito es un fenómeno objetivado por estudiar, es decir, hay un enfoque esencialista que da por sentado que la definición de *migración en tránsito* refiere a las personas que por una temporalidad se encuentran en un país o lo cruzan con la intención de llegar a otro que sería su destino final.

Esto tiene implicaciones epistemológicas y políticas. En el plano del

conocimiento se producen ideas que legitiman una categoría que nace en el seno del terreno político de la modernidad y de las tácticas de los Estados-nación, en la creación de fronteras y defensa de sus soberanías.

La Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos [OACNUDH] caracteriza a la migración en tránsito de la siguiente manera:

> No hay una definición canónica de "migración en tránsito", un término por el que comúnmente se entiende la estancia temporal de los migrantes en uno o varios países, con objeto de llegar a otro destino definitivo, al tiempo que llama la atención sobre la importancia de reparar en "que la noción de 'temporalidad' que entraña la idea de 'tránsito' plantea dificultades conceptuales: ¿cuán largo o breve es el periodo de tránsito? ¿A partir de cuánto tiempo de estancia se convierte el país de tránsito en destino definitivo?" (OACNUDH, 2016: 5).

En relación con esta complejidad, en otros trabajos me he referido a la necesidad de cuestionar la migración en tránsito como objeto de estudio y las razones para hacerlo (Barja, 2014; Barja, 2019); en resumen, porque la migración en tránsito debiera ser un concepto a desnaturalizar en la investigación social, pues como afirma Düvell (2012), es un enfoque incorporado directamente de la producción de una política migratoria de control a nivel global, que comienza a utilizar este concepto a raíz de las preocupaciones de la Unión Europea sobre la migración irregular, por lo que con el paso del tiempo, la migración en tránsito se convirtió en un marco de referencia asociado a la idea de sujetos "ilegales". Adicionalmente, porque reproduce la idea de un grupo social que está "de paso" y parece homogéneo en cuanto a necesidades y capacidades de acción.

Para la región de las Américas, la migración en tránsito adquirió auge a principios de este milenio con el incremento del control fronterizo, la externalización de fronteras por parte de Estados Unidos, las políticas de antiterrorismo y antinarcotráfico, y el incremento de formas de violencia social, de las cuales las personas migrantes no quedaron exentas.

Este marco coyuntural dio pauta al reforzamiento de la migración en tránsito como un fenómeno de cruce de sujetos "ilegales", pobres, inmersos en relaciones de abuso, sufrimiento y desamparo que generó reacciones polarizadas de rechazo o cohesión, desde las más abiertas manifestaciones de odio y xenofobia hacia los "ilegales" en su carácter de no nacionales, hasta las muestras más sensibles de solidaridad para crear una comunidad extensa de defensores de derechos y promotores de ayuda humanitaria en la región.

Al hablar de estas reacciones, nos hemos comenzado a adentrar en el terreno del contacto social con el otro, un contacto orientado por las significaciones pero que sucede en el ámbito material. Iniciamos aquí nuestro diálogo sobre la disputa existente entre las posturas epistémicas interpreta-

cionistas y las materialistas que explican el mundo social.

ESPECTÁCULO DE LA MIGRACIÓN

La migración en tránsito como un fenómeno que de forma "natural" se asocia a la movilidad humana en condiciones de precariedad, se ha arraigado fuertemente como idea dominante porque forma parte de una representación generalizada que orienta la forma en que concebimos a las personas migrantes y nuestro actuar frente a ellos.

Como todo espectáculo requiere de un guion, actores y un escenario. El primero cumple la función de llenar de contenidos las narrativas que atraerán a la audiencia, mientras que los segundos dotan de cuerpo a las narrativas:

> La selección de actores no solamente asegura la audiencia y, en consecuencia, la venta del producto. Pero también es crucial para anclar la estructura ideacional de un discurso audiovisual para maximizar los efectos de la narrativización mediática (Pfleger, 2015: 63).

Entramos así al terreno de los significados. Para el caso de la migración en tránsito por México, hay un significado dominante que se funda en un espectáculo mediático con el potencial suficiente de reproducir una imagen de una migración violenta, con fuerte presencia de un binario víctimas-criminales y con énfasis en la apología del dolor.

En las últimas décadas, notas de prensa, documentales, películas, incluso telenovelas, han incorporado historias y narrativas de la vida migrante y sus vicisitudes. Los "sin rostro", los "invisibles", "el calvario", "la odisea", "la ruta del infierno", "la ruta del terror" son apelativos recurrentes que encontramos en titulares de prensa asociados a fotografías que siguen un patrón particular: rostros sombríos con ojos llorosos, miradas perdidas, un tren repleto de personas incluyendo niños y niñas, zapatos rotos, mochilas sucias, vías del tren y, junto a las vías, la famosa "bestia", ese tren de carga en el que han emprendido camino miles de viajeros y que se convirtió en la figura emblemática que ha captado la atención de la prensa nacional e internacional para hacer cientos de reportajes.

Y es que el desafortunado evento de la matanza de 72 migrantes en Tamaulipas hace una década, marcó un hito en el que la atención mediática se desplazó a las rutas del tren. Desde entonces vemos sistemáticamente un ensamblaje que opera conformando una gruesa representación mediática hegemónica basada en la estética del sufrimiento que resulta un producto altamente consumible.

En su provocativa obra *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag nos enseña que el uso de imágenes de guerra, atrocidad y dolor producen un efecto de voyerismo en el espectador:

> Las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar. Se sabe que no es mera curiosidad lo que causa las retenciones del tráfico en una autopista cuando se pasa junto a un horrendo accidente de automóvil (Sontag, 2003: 42).

Aunque pudiera pensarse que la exposición a las imágenes de las narrativas del dolor migrante sensibiliza a las comunidades de acogida, lo que encontramos es un consumo de dichas producciones que se apropian en el imaginario del espectador e incluso de los actores, hombres y mujeres migrantes que también tienen contacto con periódicos, películas, documentales, y de forma más directa con periodistas, investigadores y activistas interesados en escuchar estas historias de manera recurrente.

Es así que las representaciones ocurren en el terreno mediático y en el ámbito cultural al generar tramas de significados que guían nuestra vida relacional.

La función del espectáculo de la migración de crear una representación hegemónica cumple un fin vinculado al actuar político de quienes migran. Dentro de la estética del dolor, las narrativas comunes de sufrimiento brutal y abandono generan la falsa idea de unidad. El mejor ejemplo vigente es el de las caravanas migrantes, que paulatinamente han ido sustituyendo el poder emblemático de la famosa "bestia". Pareciera tratarse de un colectivo en desamparo, con poca capacidad de acción e incluso a veces irracional (cuántas veces no habremos escuchado a la gente preguntar por qué siguen migrando si no pueden ingresar al país, si se enfrentan con la policía migratoria e incluso si pueden perder la vida). A la coyuntura actual de la pandemia se suma la idea de un colectivo potencialmente "contaminante", que pretende quebrantar la ley e ingresar en una nueva caravana como lo anuncia el siguiente encabezado de prensa: "El INM amaga con cárcel si caravana migrante ingresa a México sin medidas sanitarias" (Vergara, 2020). Esta imagen es el sustento para legitimar acciones estatales, como la producción masiva de deportaciones, al tiempo que se vuelve opaco el tema de las políticas neoliberales que a nivel global han generado un orden de movilidad humana en el que ciertos sectores calificados podrán ingresar o salir de un país a otro con documentos y de forma segura, mientras que otros sectores pobres estarán imposibilitados de cumplir toda la serie de requisitos que exige la obtención de alguna visa migratoria.

Por ello, el espectáculo que refiero es en realidad una triada. Se hace posible por el ensamblaje de tres espectáculos simultáneos: el espectáculo de la frontera, el espectáculo de la violencia y el espectáculo del otro (Barja, 2019).

La frontera en el abordaje de la activista chicana Gloria Anzaldúa, es un espacio de intercambio cultural que clasifica a quienes la habitan para producirles como ilegales:

> A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants (Anzaldúa, 1999: 25).

Nicholas de Genova ha desarrollado una línea de investigación sobre el papel cultural y político que desempeñan estas fronteras, y aunque su análisis se enfoca a la frontera entre

México y Estados Unidos, tiene bases aplicables para muchas fronteras políticas que sirven en defensa del poder soberano de los Estados-nación para clasificar quienes son autorizados de entrar dignamente en su territorio y quienes no. La representación que tenemos de las fronteras ocurre mediante un espectáculo que, a opinión de De Genova (2013), es parte de un sistema colonial que representa a las personas como transgresoras de las leyes que los Estados-nación producen. Con ello justifican las deportaciones de sujetos no considerados como ciudadanos. Los no ciudadanos son incluidos en las leyes, pues al establecer la norma de quienes pueden ser incluidos como sujetos de derechos en un territorio, se establece en paralelo un régimen en el que todos aquellos que no cubren esos criterios, son los excluidos. Se les incluye en el espectáculo de la transgresión para excluirles por ley. En este espectáculo la violencia estatal se legitima, se justifica la sanción ante la ruptura de la ley.

La violencia, a su vez, tiene una dimensión inherente de espectacularidad. Evans y Giroux critican el carácter no universal de la violencia y su función naturalizada dentro de distintas formaciones sociales que requieren de la violencia como fuerza pedagógica para su constitución (Evans y Giroux, 2015: 12).

La fuerza pedagógica que tiene la violencia en la conformación de nuestras sociedades es tal que consolida múltiples estereotipos. Se naturaliza que personas de piel oscura se asocien a estereotipos de criminalidad, que mujeres latinas y caribeñas sean objeto de violencia sexual, que jóvenes con tatuajes de procedencia de países del norte de Centroamérica estén vinculados a las pandillas.

Los estereotipos cobran sentido cuando se insertan en una trama de significados dominantes que diferencian entre el Yo y el Otro. En este punto es donde el espectáculo del otro cierra la triada del espectáculo de la migración.

Dentro de los estudios culturales británicos, fue Stuart Hall quien desarrolló el argumento de un espectáculo del otro para explicar la construcción de nuestras relaciones en función de características sexuales y raciales que construyen diferencia y otredad a través de marcos de representación fuertemente influidos por estereotipos, prácticas significantes centrales para la diferenciación racial.

> Los *estereotipos* retienen unas cuantas características: "sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas" acerca de una persona, reducen todo a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad […] Éste es el proceso que describimos anteriormente. Por consiguiente, el primer punto es: *la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la "diferencia"* (Hall, 2010: 430).

Para Hall, la estereotipación es un elemento clave del ejercicio de la violencia pues emana y pone en circulación continua una trama de significados, al tiempo que adquiere un poder fáctico.

Los regímenes de estereotipación tienen un poder de clasificación y de expulsión, por lo tanto están racializados (Hall, 2010: 431).

Desde una perspectiva decolonial, Anny Ocoró lleva más profundo este análisis, partiendo de las ideas de Hall, para señalar que los estereotipos además de racializados están sexualizados, y con argumentos contundentes resume el impacto de ello en la vida de las mujeres esclavas negras en Argentina durante el siglo XIX. A través de múltiples ejemplos, Ocoró muestra cómo los estereotipos se encarnan en los cuerpos: "El poder y las relaciones desiguales son alojadas en el cuerpo, le definen y otorgan un nuevo significado, una nueva representación esencializada" (Ocoró, 2010: 49). En resumen, del trabajo de ambos autores podemos entender la construcción de regímenes racializados y sexualizados que actúan en la construcción de la diferencia y la otredad.

Este recorrido sirve para comprender la forma en que la migración en tránsito se produce de forma espectacular para sentar las bases que en la vida material clasifican, denigran y expulsan a ciertos sectores que en condiciones históricas de desventaja, producto de la *colonialidad*, encarnan las políticas de desalojo producidas por los Estados modernos.

DE LA REPRESENTACIÓN A LA PRESENCIA

El marco de las representaciones ha sido estudiado en diferentes disciplinas, pero deseo destacar la labor de la psicología social en el desarrollo teórico de un marco de referencia amplio para explicar las formas en que concebimos el mundo y nos relacionamos con él a través de las representaciones. Inspirado en el trabajo de Durkheim sobre representaciones colectivas, Moscovici desarrolló una extensa teoría sobre las representaciones sociales para explicar los procesos de participación en la vida social, que dan pauta a la construcción de estructuras de significado explicativas del mundo circundante. A diferencia de los enfoques cognitivistas, como el piagetiano, el enfoque de Representaciones Sociales ha buscado ser un espacio intermedio que ve en la representación el marco de ideas que nos orientan en lo cognitivo y en la vida cultural. Las representaciones sociales son definidas como:

> Un sistema de valores, ideas y prácticas que tienen una doble función: en primer lugar, establecer un orden que permita a los individuos orientarse en su mundo social y material, y dominarlo; y en segundo término, permitir la comunicación entre los miembros de una comunidad, aportándoles un código para el intercambio social y un código para denominar y clasificar de manera inequívoca los distintos aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal (Moscovici, 1973: xiii).

Con esta definición entendemos mejor por qué la descripción cultural de Hall sobre las representaciones no es una mera estampa cognitiva. Es acción comunicativa y relación social. La carencia del enfoque de Moscovici

es que parte de que todos los individuos podrían acceder a un control o dominio paritario del mundo a partir de las orientaciones que las representaciones les brindan. Aun cuando Moscovici sí se interesó en su obra por el estudio de las relaciones de poder, como lo constata su conocida *Psicología de las minorías activas* (Moscovici, 1979), es claro que el análisis de las representaciones no era un interés de exploración particular y, aunque expande el concepto de representación al terreno social, las implicaciones desiguales del contacto cultural no aparecen en una primera línea de análisis. Hall lo resuelve mediante la incorporación de los regímenes de estereotipación, pero deja abierta la pregunta sobre el impacto de la acción de las personas que "encarnan" las representaciones a las que se refiere. Es decir, el resultado de las acciones de los actores del gran espectáculo mediático.

Es en este punto donde algunas ideas provenientes de los estudios del *performance* pueden ayudar a vislumbrar lo que sucede en dichas actuaciones.

A partir de las ideas previamente desarrolladas, vemos que existe un gran guion narrativo y audiovisual al que he llamado *el espectáculo de la migración* que sirve para la creación de estereotipos de las personas que migran (quiénes son, qué rasgos tienen, cómo visten, por dónde caminan). Como mencioné, audiencia y espectadores tienen un contacto real con el espectáculo. En la comunidad de acogida se pueden generar reacciones de xenofobia o solidaridad a partir de la exposición al espectáculo, sin que esto tenga que pasar por el registro de la experiencia directa entre el migrante y el espectador. También sucede que sus actores están en contacto con la representación hegemónica, un contacto que no es pasivo.

El espectáculo de la migración sienta las bases para un guion performativo de la migración en tránsito.

Aunque incorporar la idea de *performance* en este diálogo conceptual conlleva ciertas aristas principalmente en relación con lo difusa que puede ser su definición, considero que el rol del *performance* para vincular el mundo de las interpretaciones con el mundo material —objetivo central de mi propuesta a partir de la idea de presencia— es razón suficiente para integrarlo en este análisis.

En un análisis sobre la polisemia del concepto *performance*, Johnson muestra un crisol que adopta distintos puntos de énfasis, desde los cuales se han desarrollado los estudios sobre *performance*, particularmente en la filosofía y las artes.

> La versión virtual del *Oxford English Dictionary* ofrece varias traducciones del verbo *perform* al castellano. La primera definición hace referencia al teatro y se traduce como 'actuar' […] La segunda que alude al trabajo o a la producción de algún resultado se traduce como 'rendir' o 'trabajar' […] encontramos en la primera definición las opciones de representar […] en la segunda con relación al logro o cumplimiento, hallamos 'desempeñar' (una función, un papel), 'ejecutar' (una tarea) (Johnson, 2014: 10).

Para Johnson, estas acciones y ejecuciones reflejan la participación plena en la vida social y la realización corpórea de una obra (Johnson, 2014: 12).

Performance será, entonces, una actuación encarnada de las normas establecidas para fijar un orden social clasificante, que coloca a unos sujetos en mejor situación respecto a otros.

En "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", Butler lleva su análisis de performatividad de género a la producción de vidas precarias. Con la performatividad de género Butler lanzó una fuerte crítica a la *esencialización* de ciertas categorías como el sexo. Al indicar que es performativo, señaló la manera en que se manifiesta su apariencia, aunque se le considere como algo inherente. La manifestación está hecha de normas obligatorias que definen a una persona en un lado u otro de un binario que establece una relación desigual de poder. Sin embargo, siempre hay posibilidad de que las normas puedan romperse y ahí entra en juego la posibilidad de reelaborar el *performance* (Butler, 2009: 322).

Esta misma línea de análisis es aplicable a la performatividad del espectáculo de la migración. Hay manifestaciones de actos repetitivos que reproducen las normas establecidas, y también hay posibilidad de crear puntos de quiebre.

En este sentido, el *performance* del espectáculo de la migración no es una mera representación teatral; hay resultados que se producen en el cuerpo, en la relación con los otros y en la forma en que representamos nuestros imaginarios identitarios como nación. El Estado-nación mexicano se ha transformado también a partir de la presencia migrante.

A nivel personal, en el *performance*, la centralidad del cuerpo se reivindica sobre los discursos. No son sólo textos, sino textualidad encarnada en cuerpos con afectos. Para Rodrigo Díaz, no es casual que la antropología del *performance* se centre en el cuerpo por ser lugar privilegiado de experiencia y dramatización. Se trata de "un cuerpo situado, sometido a técnicas, poderes, hábitos y disciplinas, destinado a producir efectos" (Díaz, 2008: 34).

EL PARADIGMA DE LA PRESENCIA

En trabajos posteriores, Díaz profundiza sobre esos efectos y los vincula al ámbito de la presencia. Desde su postura, el *performance* crea presencia. En opinión de Díaz, todo *performance* crea presencia para seducir, conmover, aterrorizar o divertir, incluso la enunciación verbal de un fenómeno social tiene un efecto afectivo. Esos efectos que él llama "efectos de presencia", son un motor de cambio en las relaciones sociales y hábitos corporales (Díaz, 2017: 14).

Ghosh y Kleinberg también hablan de los efectos de presencia para describir las cosas que no podemos tocar, pero nos tocan, y por lo tanto tienen un efecto real o material; por ello también defienden la necesidad de dar un giro hacia los estudios sobre presencia, pues retan la comprensión de los fenómenos basados en la interpretación o sus significados. Como otros críticos del paradigma interpretacionista,

reclaman el restablecimiento del contacto con la realidad material (Ghosh y Kleinberg, 2013: 1).

El estudio de la presencia se ha revitalizado en años recientes. Si bien sus principales aportes provienen de disciplinas como la historia, las artes y la filosofía, hoy otras disciplinas y corrientes de pensamiento que se suman para demandar una vuelta al mundo material en el que suceden las cosas.

Otro fuerte crítico de los paradigmas interpretativos es Hans Ulrich Gumbrecht, quien desarrolló una obra completa sobre la producción de presencia, en la que reclama la incapacidad de hacer justicia a la dimensión de la presencia como un plano en el que los fenómenos culturales se hacen tangibles y tienen un impacto en nuestros cuerpos. Presencia es fundamentalmente una relación espacial entre el mundo y sus objetos.

> Something that is "present" is supposed to be tangible for human hands, which implies that, conversely, it can have an immediate impact on human bodies. "Production," then, is used according to the meaning of its etymological root (i.e., Latin *producere*) that refers to the act of "bringing forth" an object in space […] Therefore, "production of presence" points to all kinds of events and processes in which the impact that "present" objects have on human bodies is being initiated or intensified (Gumbrecht, 2004: xiii).

Esta producción de presencia por lo tanto ocurre en el ámbito de la materialización de las representaciones a través del *performance*.

APORTES ANTROPOLÓGICOS AL ESTUDIO DE LA PRESENCIA

Con base en los argumentos anteriores, para la línea de trabajo que he desarrollado en los últimos años sobre "migración en tránsito", opté por construir un marco conceptual en referencia a la producción de presencia migrante, con la intención de aportar elementos sobre las formas en que la aparición de quienes migran interpela directamente nuestras vidas. Un marco analítico capaz de reconocer otras formas de estar y de representarse de las personas migrantes; una descripción de *performances* que rompen con la normatividad obligada del migrante en tránsito como migrante sufriente, migrante ilegal.

Busco profundizar en la caracterización de la heterogeneidad de un colectivo que se articula estratégicamente en torno a la representación hegemónica que les clasifica como "migrantes en tránsito", para reapropiar estrategias que resultan convenientes a sus distintos proyectos de vida, que son invisibles o se diluyen frente a las figuras emblemáticas de la bestia o de las caravanas que producen a las personas como una masa.

En el estudio de la producción de presencia, la práctica antropológica tiene un aporte vital que ofrecer:

> El interés por introducirse en la cotidianeidad de los interlocutores, para comprender su vida como un "hecho

> social total"; la necesidad de reconocer la agencia social de aquéllos con quienes interactuamos […] (Prieto y Quecha, 2015: 5).

Esta labor antropológica tiene el deber ético de situar la posición desde la cual se produce el conocimiento y con que fines lo hace. El feminismo nos ha dejado claras enseñanzas sobre la necesidad de generar conocimientos situados que aporten en la construcción de mundos más paritarios y desde el campo de la antropología. Rita Segato nos invita a transformar la práctica antropológica y ponerla al servicio de los otros:

> La tarea de la antropología no sería la de conocer al otro, sino la de posibilitar que nos conozcamos en la mirada del otro, permitir que su mirada nos alcance, que abra juicio sobre nosotros (Segato, 2015: 12).

Un estudio sobre presencia que pretende colocar en el centro la mirada del otro, es un buen ejemplo de cómo llevar a la práctica esta invitación.

LA PRESENCIA ENCARNADA MIGRANTE

En esta última sección retomaré lo que ha sido mi propuesta sobre la producción de la presencia migrante.

La presencia, además de marco de referencia analítico, ha representado la posibilidad de explorar las distintas formas en que las personas que migran se producen frente al mundo y a sí mismas. He caracterizado a estas formas como "expresiones de presencia" y las agrupo en dos formas: presencia hegemónica y presencia encarnada.

Dentro de la primera se encuentra la presencia espectacular de la migración. Se trata claramente de una presencia no producida por quienes migran. Una producción de los dominantes sobre los subalternos a fin de mantener un orden hegemónico que resulta útil frente a ciertos sistemas productivos en la era del post-fordismo, que requiere de un sistema sumamente flexible en el que sujetos se autodisciplinen y asuman la responsabilidad de autocuidado ante riesgos derivados de las decisiones de migrar incluyendo la muerte.

La presencia hegemónica que describí en el primer apartado se configura mediante el espectáculo de la migración, y como muchos contextos violentos sigue la línea de mostrar cifras y no personas. Abona a esa especie de fascinación numérica que persiste para intentar comprender una realidad social, y además cumple una función política, transmite una idea de verdad incuestionable validada por las cifras. Los cientos o miles o millones de personas que cambian sus lugares de residencias tienen historias, conocimientos y saberes particulares que se han generado como producto de las relaciones de inclusión o exclusión que han experimentado en distintos contextos, en función de la posición de privilegio o desventaja que viven en las acciones de su vida cotidiana. Una misma persona que podríamos catalogar como migrante precaria por la historia que nos es contada desde la migración espectacular, puede cuestionar nuestro

marco de representaciones común cuando en la práctica muestra acciones que no coinciden con el estereotipo.

Me gusta siempre traer a la memoria a aquella mujer indígena guatemalteca que estando detenida en una estación migratoria, fue clasificada como vulnerable por ser joven, de piel morena y ascendencia indígena, y en sólo un par de días había logrado salir del centro de detención gracias a que intencionalmente pudo sostener una conversación telefónica en su lengua originaria con su padre, quien le sugirió las formas más seguras de continuar su camino. Mientras las instituciones estatales se disputaban cómo brindar un plan de asistencia en pro de las mujeres vulnerables, asumiendo que tendrían que ofrecerle herramientas para no ponerse en riesgo por rutas peligrosas, en nuestra conversación dejó traslucir que desde antes de salir de Guatemala tenía muy claro que el tren no era una opción, que no tenía prisa por llegar a ninguna frontera y que estaba en curso de materializar su búsqueda de oportunidades. Su condición de "víctima" le abrió la puerta sin buscarlo para obtener un permiso migratorio y viajar más segura.

Ella fue uno de mis primeros aprendizajes sobre la producción de presencia encarnada.

Si la presencia tiene que ver con la idea de cómo nos presentamos hacia el otro y los efectos que estos encuentros producen, la presencia es en primer lugar una posibilidad de accionarse y entrar en contacto con el otro para producir la transformación cultural, incluso en terrenos de disputa en los que pareciera que hay una clara relación de dominio de un grupo sobre otro (como sería el caso de las personas migrantes frente a la figura de los Estados soberanos).

En el trabajo de campo de mi investigación doctoral[1] tuve la fortuna de presenciar múltiples formas de presencia no hegemónicas. Cuando en 2014 me acerqué por primera vez a un albergue en la frontera entre México y Guatemala, no pude evitar la tentación de asumir que tendría que apresurar las entrevistas porque las personas seguramente estarían ahí sólo un par de días. Mis preguntas estaban fuertemente orientadas por la idea de que las personas que encontré ahí buscaban llegar a Estados Unidos y seguramente tenían caminos tropezados y dificultosos. Lo primero no sucedió, mientras que los tropiezos siempre fueron parte de los relatos. Pero en la experiencia vivida, la significación de la violencia en la trayectoria de vida era muy distinta a lo que yo imaginaba. Me impactó aquella vez que una mujer embarazada acompañada por su esposo relató que viajando en el tren rumbo a Saltillo, fueron tomados por sorpresa por un grupo de criminales que subieron a asaltar y a reclutar migrantes. Con ligereza me contaron de la amabilidad de los sicarios que, al verla embarazada, pidieron que no la tocaran y le ofrecieron comida para continuar su camino. El relato adquirió sentido cuando profundizaron en

[1] El trabajo se realizó en cuatro albergues de migrantes de distintas localidades del país en el lapso de 2014 a 2018.

su historia de encuentros desafortunados con otros sicarios y delincuentes cuando vivían en Honduras.

En otro relato informal, un hombre contó del susto que vivió mientras en el camino fueron interceptados por un grupo de encapuchados. Al oírlos hablar reconoció el acento, abrazó a su amiga haciéndola pasar como su pareja al tiempo que comenzó a utilizar cierta jerga o lenguaje coloquial de uso pandilleril que conocía por amigos de la infancia del barrio donde vivía en Honduras y lograron negociar la retirada.

Vemos en estas experiencias que la presencia también emerge en los contextos de violencia más inminente, y que contrario a la parálisis o quiebre que podríamos esperar, ocurren acciones no planificadas y articuladas de supervivencia frente a los otros que dan cuenta del poder de la presencia. La presencia en este sentido es también reconstituyente y ocurre aun en escenarios de silencio, turbiedad y fuera del ámbito público.

La presencia es reconstituyente porque en la acción hay una capacidad potencial de reinscribir la propia historia, cuando la violencia extrema entra en acción para producir ausencias, y porque en ciertos escenarios hay una posibilidad de acción estratégica que transforma categorías dominantes, como la de víctima, para así rehabilitar la vida.

Y no sólo sucede en escenarios poco optimistas como los que he descrito. En experiencias de contacto de la vida cotidiana, un grupo de mujeres en la frontera sur decidieron utilizar un apoyo asistencial que previamente habían recibido para comprar alimentos y lo invirtieron en la venta de dulces. Alquilaron un cuarto juntas y vivieron un tiempo en Tenosique, asistían al parque por las tardes, organizaban paseos para nadar en el río, trabajaban en el comercio local. En la Ciudad de México, otra familia hondureña trabajó en la construcción y los servicios, y días después invirtieron en un pequeño negocio de comida salvadoreña, consiguieron una beca escolar para su hijo y siguen asentados al norte de la capital. Un grupo de jóvenes se convirtieron en el talento estrella de las tardes de fútbol del parque cercano a la casa de migrantes, conocieron a otros jóvenes mexicanos, quienes previamente habían sido niñas y niños en situación de calle y aprendieron a realizar tatuajes de henna para obtener ingresos propios. Ambos grupos se articularon por sus identificaciones identitarias, ser jóvenes, haber vivido historias de marginación y su amor por el fútbol. La condición migrante no fue relevante en dichas identificaciones y alianzas.

Con lo que he expuesto hasta ahora, quiero finalizar destacando el valor de los estudios sobre presencia. Con la intención de dialogar con otros marcos explicativos cercanos como representación y *performance*, he presentado la discusión anterior, de la cual extraigo una definición con la que cerraré este artículo, tomando en cuenta que además de la urgente necesidad de vincular el mundo de las ideas con el mundo material, idea ampliamente desarrollada por los especialistas en el tema de presencia, para mí resulta vital agregar que la presencia es un

proceso espacial y ocurre en la experiencia vivida.

> Presencia significa una forma producida y productora de estar en el mundo que incluye las dimensiones simbólica y material articuladas en la experiencia vivida. Es simbólica porque se construye entre representaciones dominantes y alternas de quien se es ante el otro. Es material porque adquiere sentido solamente en el contacto con el otro a través de la acción y articulación estratégica. Y es vivencial porque es una práctica encarnada, ocurre en el ámbito de la experiencia y es desde ese lugar donde tiene un efecto de enunciación, de producción y de potencial transformación de sí mismo y del entorno, situación que posibilita la disputa de ciertos órdenes de poder (Barja, 2019: 36).

Hago uso de la idea de experiencia vivida no en el plano meramente fenomenológico sino en la definición que hacen los planteamientos del pensamiento feminista.

Desde el feminismo, De Lauretis (1984) destaca esas formas de conocimiento no oficialmente reconocidas o legitimadas en el mundo occidental, que usualmente son nombradas como "intuición" y que organizan el conocimiento del mundo, nuestra autorrepresentación y la forma de concepción identitaria que dotan de cualidades genéricas a nuestras subjetividades. Para bell hooks (2004), la experiencia es interseccional y por eso la nombra experiencia vivida. Destaca así que la definición y representación del yo no es igual para mujeres blancas que para mujeres negras, las relaciones de privilegio o exclusión pueden ser distintas entre hombres blancos y mujeres blancas, hombres blancos y hombres negros, mujeres blancas y mujeres negras. En consecuencia, se producen relaciones de privilegio o exclusión diferenciales aun dentro de un mismo grupo como pudiera ser "los hombres" o "las mujeres". Encontramos en el planteamiento de hooks que la diferencia clasista, racial o sexista se materializa en la experiencia vivida.

Cuando afirmo que la presencia es encarnada, pretendo resaltar ese carácter diferencial que se materializa en cuerpos políticamente situados, depositarios de disputas de poder y actuantes de formas contestatarias, que en la escala micro o macro de la acción social tiene el potencial suficiente para descolocar los órdenes de poder establecidos.

BIBLIOGRAFÍA

Anzaldúa, Gloria (1999), *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.

Barja, Joselin (2014), "Migraciones clandestinas: una etnografía del tránsito indocumentado por México", tesis de maestría, uam-Iztapalapa, México, 178 pp.

_____ (2019), "'En este mar de absurdas persecuciones'. Presencias migrantes centroamericanas en contextos de violencia", tesis de doctorado, uam-Iztapalapa, México, 389 pp.

Barrón, Yulma, Rafael Fernández y Leandro Rivera (2014), *Migración centroamericana en tránsito por México hacia Esta-*

dos Unidos. Diagnóstico y recomendaciones. Hacia una visión integral regional y de responsabilidad compartida, México, Instituto Tecnológico Autónomo de México.

Butler, Judith (2009), "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", *AIBRK. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, núm. 3, septiembre-diciembre, pp. 321-336.

Casillas, Rodolfo y Rodolfo Córdova (2018), "Un vuelco de timón. Prioridades y estrategias para la migración en tránsito", *Documentos de Política Migratoria*, 04, México, cide.

De Genova, Nicholas (2013), "Spectacle of Migrant 'Illegality': The Scene of Exclusion, the Obscene of Inclusion", *Ethnic and Racial Studies*, vol. 36, núm.7, pp. 1180-1198.

De Lauretis, Teresa (1984), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer.

Díaz, Rodrigo (2008), "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*", *Nueva Antropología*, vol. xxi, núm. 69, julio-diciembre, pp. 33-59.

——— (2017), "Iconoclasia, *performance* y la opacidad de la presencia", *Alteridades*, vol. 27, núm. 54, julio-diciembre, pp. 13-26.

Douglas, Mary (1973), *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de pureza y tabú*, Madrid, Siglo XXI.

Durand, Jorge y Douglas S. Massey (2003), "El núcleo básico de la migración México-Estados Unidos. Premisas para entender y explicar el proceso", en Jorge Durand y Douglas S. Massey, *Clandestinos. Migración México-Estados Unidos en los albores del siglo xxi,* México, Miguel Ángel Porrúa Librero Editor/Universidad Autónoma de Zacatecas, pp. 45-61.

Durand, Jorge, Douglas S. Massey y Karen Prey (2009), "Nuevos escenarios de la migración México-Estados Unidos. Las consecuencias de la guerra antiinmigrante", *Papeles de Población*, vol. 15, núm. 61, pp. 101-128.

Düvell, Frank (2012), "Transit Migration. A Blurred and Politicised Concept", *Population, Space and Place*, vol. 18, núm. 4, pp. 415-427.

Evans, Brad y Henry Giroux (2015), *Disposable Futures: The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*, Canadá, Open Media Series.

Ghosh, Ranjan y Ethan Kleinberg (2013) [1967], *Presence: Philosophy, History and Cultural Theory for the Twenty-First Century*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.

González, Adriana (2015), "Migrantes centroamericanos en tránsito por México. Trayectorias, redes y riesgos", tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 321 pp.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004), *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, California, Standford University Press.

Hall, Stuart (2010), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador/Envión Editores.

hooks, bell (2004), "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista", en bell hooks, Avtar Brah, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa *et al*., *Otras inapropiables.*

Feminismos desde las fronteras, Madrid, Traficantes de Sueños, pp. 33-50.

Instituto Nacional de Migración (2020), "Actúa INM con responsabilidad ante la contingencia por Covid-19", Boletín No. 125/2020 (comunicado de prensa), 20 de abril, recuperado de: <https://www.gob.mx/inm/prensa/actua-inm-con-responsabilidad-ante-la-contingencia-por-covid-19-241034#:~:text=Ante%20la%20emergencia%20sanitaria%20actual,a%20plenitud%20sus%20derechos%20humanos.>, consultada el 10 de agosto 2020.

Johnson, Anne (2014), "¿Qué hay en un nombre? Una apología del *performance*", *Alteridades*, núm. 48, julio-diciembre, pp. 9-21

Martínez, Graciela, Salvador Cobo y Juan Carlos Narváez (2015), "Trazando rutas de la migración del tránsito irregular o no documentada por México", *Perfiles Latinoamericanos,* vol. 23, núm. 45, pp. 127-155.

Moscovici, Serge (1973), "Foreword", en C. Herzlich (ed.), *Health And Illness: A Social Analysis*, Londres, Academic Press, pp. 13-26.

_____ (1979), *Psicología de las minorías activas*, Madrid, Ediciones Morata.

Nájera, Jessica (2016), "El complejo estudio de la actual migración en tránsito por México: actores, temáticas y circunstancias", *Migraciones Internacionales*, vol., 8, núm. 3, enero-junio.

oacnudh (2016), "Situación de los migrantes en tránsito", en página de la Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos, recuperado de: <https://www.ohchr.org/Documents/Issues/Migration/StudyMigrants/OHCHR_2016_Report-migrants-transit_SP.pdf>, consultada el 15 de agosto de 2020.

Ocoró, Anny (2010), "Los negros y negras en la Argentina. Entre la barbarie, la exotización, la invisibilización y el racismo de Estado", *La Manzana de la Discordia*, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, pp. 45-63.

Osorio, Ever (2014), "La Bestia: muerte y violencia hacia migrantes en tránsito por México", tesis de maestría, uia, México, 80 pp.

Pfleger, Sabine (2015), *Frontera, mujeres y hombres oscuros. La construcción narrativo-mediática del feminicidio en Ciudad Juárez*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Prieto, Diego y Citlalli Quecha (2015), "Presentación", *Boletín. Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales*: "La antropología y la etnografía en los universos de la contemporaneidad", México, ceas.

Quiroz, Yolanda (2014), "Transmigración de centroamericanos por México: su vulnerabilidad y sus derechos humanos", tesis de doctorado, El Colegio de la Frontera Norte, México, 234 pp.

Ríos, A. (2013), "En mis pasos las huellas de la violencia: cartografía de la violencia en la migración indocumentada en tránsito por México", tesis de maestría, uia, México, 166 pp.

Segato, Rita (2015), *La crítica de la* colonialidad *en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara.

Vergara, Rosalía (2020), "El INM amaga con cárcel si caravana migrante ingresa a México sin medidas sanitarias", *Proceso*, 1 de octubre.

ENTRE LA OPORTUNIDAD Y LA OPRESIÓN: EXPERIENCIAS DE VIDA DE UNIVERSITARIOS RARÁMURIS

Ana María de Guadalupe Arras Vota*
Damián Aarón Porras Flores**
Addy Anchondo Aguilar***

Resumen: El propósito de esta investigación es estudiar, desde la interseccionalidad, cómo se están desarrollando los programas de inclusión y oportunidad de la Universidad Autónoma de Chihuahua para los estudiantes de origen indígena, a partir de sus voces y vivencias. La investigación, un estudio de caso, fue de tipo cualitativo, de modo de campo; utilizó los métodos analítico-sintético y teórico-deductivo. Las técnicas empleadas fueron bibliográficas y entrevistas. Entre los resultados destaca la opresión que soportan los universitarios Rarámuris debido a la superposición de varios factores: su condición étnica, de género, su situación económica y su rezago digital.
Palabras clave: opresión, identidad, interseccionalidad, brechas sociales.

Between Opportunity and Oppression:
Life Experiences of University Rarámuri Students

Abstract: The purpose of this research is to study, from the intersectionality scope, how the programs of inclusion and opportunity of the Autonomous University of Chihuahua for students of indigenous origin are developing, from their voices and experiences. The research, a case study, was qualitative, of a field mode; It used the analytic and synthetic methods, as well as the deductive theoretical one. The techniques used were: bibliographic and interviews. Results highlight the oppression that Rarámuri students suffer, due to the superposition of several factors: their ethnic status, their gender, their economic situation and their digital divide.
Keywords: oppression, identity, intersectionality, social gaps.

INTRODUCCIÓN

Chihuahua es uno de los estados con mayor población indígena de México. En su territorio existen pueblos como el rarámuri, el pima, el guarijío y el tepehuano. La etnia rarámuri es una de las más numerosas del subcontinente norteamericano (Azarcoya, 2012); en Chihuahua se registran más de 85 000 personas de este origen (INEGI, 2013).

* Doctora en Ciencias de la Administración por la UNAM. Sus líneas de investigación giran alrededor de la administración, la comunicación, la tecnología y la educación.

** Doctor en Administración Pública por el Instituto Internacional del Derecho y el Estado (IIDE). Sus líneas de investigación giran alrededor de las ciencias sociales en el sector agropecuario.

*** Doctora en Pedagogía Crítica por el Instituto de Pedagogía Crítica. Su línea de investigación gira alrededor del multiculturalismo.

Rarámuri significa *corredores a pie,* término formado por las raíces *rara* (pie) y *muri* (correr). Los rarámuri denominan a blancos y a mestizos con el término *chabochi,* figura originalmente mítica, enemiga de los rarámuri (INPI, 2017).

Debido, en parte, a la dispersión geográfica en que se ubica la población rarámuri, enfrenta una vasta problemática que implica fuertes carencias económicas, cuya culminación son las hambrunas y la desnutrición; la falta de servicios básicos, como agua entubada y drenaje, lo cual ocasiona enfermedades endémicas; la ausencia de energía eléctrica y la lejanía de los escasos centros escolares, cuyos desenlaces suelen ser el atraso y la deserción escolar, e incluso el analfabetismo; la paulatina extinción de su cultura y su lengua (14.2% de dicha población es monolingüe); cabe señalar que 52.7% tiene algún grado de educación básica, a través de la cual se imponen procesos de transculturación a sus comunidades (Martínez Corona y Hernández, 2019), a costa de su identidad y cohesión cultural.

Sin duda, el escenario esbozado antes resulta complejo para estar en condiciones de acceder a la educación universitaria. Sin embargo, la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACh) desarrolla programas de inclusión y oportunidad para alumnos provenientes de las etnias autóctonas; la realización de estos programas, empero, comprende sopesar la complejidad que, en sí mismos, entrañan. Un aspecto de esa complejidad es la forma en que los estudiantes rarámuris experimentan su paso por las aulas universitarias, en interrelación con los diversos niveles de opresión que implica pertenecer a un colectivo minoritario en la institución.

A partir de la iniciativa de establecer estrategias de acción para posibilitar a las poblaciones marginadas, tal es el caso de las étnicas, que accedan a la educación universitaria, la UACh, conforme a su filosofía de inclusión, inició el Programa de Apoyo para Estudiantes Indígenas (PAEI), convocado por la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES), con el apoyo financiero de fundaciones privadas, entre éstas la de la Ford (Tarango *et al*., 2011: 4).

> El objetivo del PAEI es proporcionar a los estudiantes una formación académica integral que los conduzca al desarrollo y crecimiento personal y profesional, con igualdad de oportunidades, respetando su identidad y origen étnico, propiciando un contexto intercultural y de equidad social, a partir de su ingreso, permanencia, egreso y titulación en la UACh (UACh/ANUIES, 2010: 1).

No obstante, la creación de proyectos cuya finalidad es lograr la inclusión de grupos vulnerables en diversos ámbitos de la sociedad, aparece como una puerta estrecha que se abre apenas para combatir una de las causas de opresión de la que son objeto esas colectividades; llevar a la práctica esos proyectos involucra inéditos desafíos, pues los estudiantes que proceden de comunidades indígenas ingresan a una arena social diversa, donde predominan

grupos y culturas ante los cuales se sienten no sólo diferentes, sino también en continua desventaja; de allí la importancia de analizar historias de vida de estudiantes rarámuri, con el propósito de encontrar los procesos y prácticas de identidad, así como los elementos de opresión y formas de resistencia que se manifiestan en el tránsito de este colectivo por la universidad, institución que, por serlo, incide de acuerdo con Hall (2003: 18) en "la construcción de nuevos discursos e identidades".

LA IDENTIDAD COMO PROCESO Y COMO PRÁCTICA

A raíz de la puesta en marcha del PAEI, en la UACh confluyen disímiles identidades, una de ellas la racial o étnica, que implica, según Castagna y Sefa (2010), "ser miembro activo de un grupo racial identitario, que puede ser discriminado por otros grupos". Cuando esto ocurre se manifiesta la opresión, entendida ésta como "[…] el dominio sobre otras personas a través de elementos como la fuerza física, la manipulación de las narrativas, las posiciones de autoridad […]" entre otros (Torres, 2015: 4). De hecho, "[…] las personas pueden enfrentar una multitud de opresiones causadas por un agente dominante, encargado de controlar y manipular a la sociedad a través de una serie de valores, normas y estereotipos" (Hernández, 2018: 275). Toda esta opresión, manifestada de varias formas, incluidas las prácticas lingüísticas, interactúa con la existencia de grupos poblacionales cuyos miembros deben sobrellevar desigualdades e injusticias, por la caracterización social que les es impuesta.

Ahora bien,

> […] cada persona puede identificarse con uno o más grupos sociales y escoger libremente con qué atributos se siente más arraigada. Ello hace que la persona desarrolle su propia individualidad, entendida ésta como un proceso social y colectivo que le ayuda a auto-crearse (Hernández, 2018: 275)…

[…] al tiempo que construye su identidad.

> La identidad constituye la unidad de definición del individuo humano que se auto determina como ser único e irrepetible, estableciendo así la imposibilidad de que existan dos seres humanos iguales. De este modo, aquello que hace que cada persona se distinga de otras constituye un bagaje que valida su ser como individuo. El cúmulo de vivencias, experiencias, cualidades y competencias construyen la individualidad; sobre ese bagaje intelectual y vivencial reposa la capacidad de individualización del ser. En la medida en que éste reconozca aquello que lo individualiza, tiene la capacidad de reconocer al *otro*. Esto abre la posibilidad de establecer la dialéctica entre ser y comunidad; dialéctica que orienta la naturaleza, cualidades del ser y de su relación con el entorno, incluyendo a otros seres, por ende, otras formas de ser individual (Rivera Plata, 2018: 97).

Esta acción de apertura dialéctica, por la que el ser se reconoce a sí mismo y al otro u otros, lleva a considerar que la identidad es un proceso relacional y dialógico (Marcus, 2011; Guitart *et al.*, 2010);

> […] que conjuga las historias personales, sociales, culturales, económicas, de los individuos en comunidad; esto implica concebir a los individuos como simultáneamente expresivos y constitutivos de identidades comunales, culturales o políticas, y no tan sólo átomos aislados "producto de sí mismos" (Rivera Sanin, 2016: 109).

La identidad, de acuerdo con Marcus (2011: 109) y con Hall (2003: 18), "se desenvuelve siempre en relación con otro"; no es un producto estático, plantea Marcus (2011); es variable y se va configurando a partir de procesos de negociación en el curso de las interacciones cotidianas.

> Así, la identidad no sólo define el ser y los grupos a los que pertenece, sino también determina las posibilidades de relación entre los individuos, dado que reconoce una estructura social y las formas en que se pueden desarrollar dichas relaciones. Entonces, la identidad se constituye como aparato regulador de las prácticas sociales (Rivera Plata, 2018: 97).

Para Hall, el vocablo identidad se refiere:

> […] al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan "interpelarnos", hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de "decirse". De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que se construyen a partir de las prácticas discursivas. Son el resultado de una articulación o "encadenamiento" exitoso del sujeto en el flujo del discurso (Hall, 2003: 21).

La identidad se construye en la narrativa que de sí mismo hace el sujeto; en el relato, a partir de las acciones de una vida donde se erige su identidad. Asimismo, éstas se edifican sobre la base de experiencias previas significativas: se asientan sobre los *habitus* construidos históricamente, considerando las trayectorias sociales e individuales. De modo que no se establecen sobre el vacío, ni de una vez y para siempre (Marcus, 2011).

> La identidad es un proceso en construcción que se gesta en el discurso y no fuera de él; por eso han de considerarse producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas determinadas, mediante estrategias enunciativas definidas. Por otra parte, emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida (Hall, 2003: 18).

En estos juegos de poder, las personas están sujetas a formas de imposición y subjetivación: algunas actúan correspondientemente, mientras que otras pueden contravenir las formas presentes en las narrativas dominantes, de allí la importancia de los puntos de sutura entre los discursos y las prácticas y las subjetividades planteados por Hall (2003), pensadas como una articulación y no como un proceso unilateral.

> La *identidad sociocultural* es aquella parte del autoconcepto de un individuo; se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo cultural, institucional e históricamente situado, junto con el significado valorativo y emocional que se asocia a esta pertenencia. Además de aspectos personales, es posible encontrar en el autoconcepto referencias comunitarias ("me siento indígena", "estoy comprometido con mi comunidad"). En este caso, la identidad cobra una función sociopolítica relacionada con la retórica, la persuasión y justificación, en aras de alcanzar, en el espacio cultural, el reconocimiento de los derechos, necesidades y características del grupo o grupos al cual nos sentimos vinculados (Guitart *et al*., 2010: 82).

Ahora bien, relacionar la identidad sociocultural con el concepto de raza humana, como lo han planteado diversas tesis biologicistas, constituye, en sí, una construcción explicativa eminentemente cultural, nunca biológica (Gómez, 2016), pero que ha servido de fundamento a diversas manifestaciones de superioridad —racial, social, cultural— generalizadas en nuestra sociedad, y tienen en el racismo su expresión culmen. La explicativa biologicista remite básicamente a los orígenes raciales de las personas, mientras que su reproducción en las sociedades contemporáneas, como una extensión ideológica, refiere a las expresiones continuas del racismo (Castagna y Sefa, 2010),

> […] fundamentadas en el tono de la epidermis, en la indumentaria, el peinado, los adornos, el aseo o la suciedad, el buen porte o la mala pinta, los signos de la posición social, las creencias, la lengua o las costumbres. Todos estos son rasgos *culturales* y no biológicos, curiosamente. Pero la idea de "raza" sigue viva en la sociedad, vacía de contenido biológico, como máscara para legitimar toda clase de discriminaciones (Gómez, 2016: 2) […] al reforzar los valores occidentales de grupos "blancos" y devaluar o descalificar las experiencias y saberes de las personas de otra "raza" (Castagna y Sefa, 2010).

Una propuesta para analizar la opresión de que son objeto los grupos o las personas es la *interseccionalidad,* planteamiento teórico iniciado por las teorías feministas de los años setenta, mediante el cual es posible analizar los diversos tipos de opresión a los que cualquier individuo se enfrenta, no sólo por su sexo/género, sino también debido a otras razones, como el origen étnico, clase social, lengua, cultura, procedencia, edad, discapacidad, etcé-

tera. (Hernández, 2018: 281). En el contexto de la *experiencia situada*, la cual hace referencia al conjunto de vivencias, factores físicos, contextuales, ambientales, históricos y políticos, que componen la singularidad de la experiencia vital de la persona, producto de la historia de la sociedad a la que pertenece (Rivera Sanin, 2016: 106). Este tipo de análisis se opone a lo abstracto, a lo general, incluso a lo que es determinable de manera puramente cuantitativa, y pone en juego problemas estructurales vinculados con la marginación social, partiendo de las experiencias comunes manifestadas en las diversas narrativas, experiencias que, para Rayas (2018: 69), siempre dejan cicatrices en las existencias concretas de los individuos. De acuerdo con esto, la identidad acumulada que se puede obtener a partir de la intersección no estaría limitada a una sola persona, sino que delimitaría a un grupo social particular que enfrenta diversos tipos de opresiones y de brechas.

Las *brechas* se refieren a la distancia que separa a unos grupos de otros y que se generan por el sexo, la edad, el hábitat de residencia, los niveles de educación, el estatus socioeconómico, el tamaño de municipio, así como con la acumulación diferencial del capital social, mismo que puede indicar la existencia de un desequilibrio entre territorios, lo cual abarca el acceso a las tecnologías (Martínez Nicolás, 2011: 8) y el conocimiento sobre su manejo (García-Valcárcel y Arras, 2011: 26).

En tal sentido, analizar las historias de vida de los estudiantes Rarámuris en su paso por la universidad tiene varios propósitos; uno inmediato, delimitar los factores según el tipo de opresión de que son objeto y establecer las brechas a que se enfrentan; luego, visualizar el tipo de exclusión que desafían, partiendo de la comprensión de la pluralidad y diversidad, antepuestas a las dinámicas de discriminación que encaran, considerando dos aspectos: la experiencia situada y la interacción e intersección de narrativas y experiencias (Rivera Sanin, 2016: 106).

MATERIALES Y MÉTODOS

Esta investigación se realizó a partir de un estudio de caso, el cual contribuye "a ampliar y profundizar el conocimiento con respecto a individuos y grupos, así como organizaciones y fenómenos relacionados", en un contexto específico (Yin, 2003: 4).

Desde un primer momento se determinó que la investigación fuera de naturaleza cualitativa y su exposición utilizara el discurso descriptivo-argumentativo. Los métodos empleados para estudiar los resultados fueron el analítico-sintético y el teórico-deductivo, junto a los cuales se aplicó la interseccionalidad, al operar como un horizonte de análisis y, a la vez, un procedimiento para desarrollar la investigación. La interseccionalidad es una descripción intencional que se produce con la presencia simultánea de diferentes identidades. Incluir la interseccionalidad para examinar la información permite ver el racismo como parte de una matriz ideológico-cultural, cuyos componentes se condicionan mutuamente y funcionan como parte de un

mismo sistema de exclusión social (Hernández, 2018: 283).

Las técnicas para recopilar la información fueron bibliográficas y entrevistas semiestructuradas que se realizaron en dos tiempos: el primer grupo estuvo integrado por 12 estudiantes rarámuris inscritos en los ciclos 2012-2017 en la Facultad de Ciencias Agrotecnológicas (Faciatec) de la UACh, donde se encontraban registrados 23 hombres y 26 mujeres (UACh, 2018). En 2020 se logró conversar con cuatro egresadas que se encuentran laborando, acción que tuvo el propósito de encontrar las subjetividades que a la fecha las constituyen, de acuerdo con Hall (2003: 21), "como sujetos susceptibles de 'decirse', a través de sus narrativas y la forma en que sus identidades se han ido construyendo".

Asimismo, se acudió al método tridimensional de Fairclough (1995), cuyo núcleo es el análisis crítico del discurso, el cual permite captar el reflejo de la cultura y las instituciones sociales, de manera que emerjan las conexiones ocultas de los mensajes. Las relaciones de poder, siempre interactuantes con el lenguaje, la comunicación y la cultura (Arras *et al*., 2008: 419), emergen en los juegos de poder y son producto, como se ha planteado, de la marcación de la diferencia presente en la narrativa; en consecuencia, algunas personas actúan como lo establecen los grupos dominantes, y otras, contravienen esas formas con otros mensajes, prácticas y subjetividades, presentes en los puntos de sutura (Hall, 2003: 21).

RESULTADOS

Del examen de las fuentes bibliográficas, y a partir de los resultados de las entrevistas, fue posible inferir una serie de componentes relacionados con el tipo de experiencias que los estudiantes rarámuris pudieren sobrellevar en su trayecto por las aulas universitarias. A continuación se esbozan sólo algunos, los más importantes, y pareciendo disímiles entre sí, en realidad responden y se mueven en un mismo horizonte ideológico, los cuales enseguida se enuncian: racismo, lenguaje, género, estatus económico, desigualdad educativa y digital, que se traducen en factores de exclusión social, mismos que se abordan en ese orden al presentar las narrativas de los estudiantes, donde se da cuenta del entorno desde donde dichos jóvenes arriban a la universidad, los desafíos que han debido sortear y su bagaje experiencial humano y profesional. Escuchemos la voz de una alumna:

> […] lo difícil que se la hacen a uno en la escuela, no, *pos* no; en la escuela son muchas las humillaciones, nomás porque a uno la ven así, medio morenita, es muy feo, aunque a uno le digan que eso ya no pasa, pero así es esto, uno tiene que aguantar, aunque mejor me regresé a mi pueblo, con mi familia, con los míos, y así les pasa a muchos, uno no aguanta todo lo que nos hacen (Rarámuri-Mujer # 10, 2017).

Este texto plantea la dificultad que enfrenta la joven y el rechazo por el

color de su piel, por lo cual decide regresar con los suyos, la aceptan y deja truncos sus estudios en una institución, contexto donde se gestan juegos de poder en relación con el otro u otra, que genera una opresión difícil de superar por parte de esta estudiante. Esta óptica conflictiva vinculada con el color de la piel se alude en la narrativa de otro alumno, quien es cuestionado por tener acceso a cierto tipo de becas.

> […] un día, cuando estaban preguntando sobre becas alimenticias, mis compañeras respondieron que eran sólo para estudiantes indígenas; me preguntaron si yo tenía esa beca, les respondí que sí, y que había otra beca, que me brindaban, de descuentos en la colegiatura. Una de las compañeras, enojada, me dijo: "ay, pues a ustedes todo les dan, lo que pidan, luego-luego los aceptan, sólo porque los ven morenitos" (Rarámuri-Hombre # 1, 2017).

En este contexto, ser *morenito* o *morenita* significa ser indio y tal condición discrimina. De hecho, uno de los estudiantes comentó que sus compañeros de aula, además de insultarlo por venir de la sierra, cuando se dirigían a él, le espetaban: "Eh, tú, indio, a ti te hablo…" (Rarámuri-Hombre # 6, 2017). La sustitución del nombre propio por el adjetivo gentilicio (indio) no es más que una forma del despojo; llamarlo por el gentilicio y no por su nombre equivale a negarle su calidad de ser humano completo, enteramente igual a los otros (es "indio", no es como nosotros). El lenguaje está marcando una diferencia étnica que es también una diferencia de condición social, a través de la cual se valora o desvalora.

Tal práctica discursiva es un acto de opresión ejercida por la persona que se asume superior por el hecho de ser blanca, mestiza, occidental. Estas creencias encuentran su sedimento en el pasado colonial, cuando los grupos étnicos originarios de México fueron sometidos por los blancos europeos.

Asimismo, las estudiantes mujeres rarámuris se sienten rechazadas por su indumentaria; en otras narrativas de configuración de la identidad, a través de la puesta en trama de los acontecimientos del relato que de su misma vida hacen las jóvenes, se puede apreciar la construcción de su identidad.

> Mi vida cambió totalmente al tratar con mis compañeros que no eran indígenas; yo recuerdo que cuando fue mi primer día de clase, fui con mi vestimenta típica y sentía las miradas y cómo comentaban de mí. Fue muy difícil adaptarme a la escuela (Rarámuri-Mujer # 3, 2017).
>
> Llegar hasta donde estoy no ha sido fácil, debido a que sufrí discriminaciones por parte de nuestros mismos compañeros por la forma de nuestra vestimenta (Rarámuri-Mujer # 9, 2017).

Los mensajes pueden ser verbales y no verbales; no les dirigen la palabra y hablan de ellas a sus espaldas por vestirse diferente. Además, son aisladas en el grupo académico al ser rechazadas por el colectivo conformado por los *chabochi*, el cual se manifiesta en la siguiente narrativa:

> Sola, sin ninguna compañía, lo malo de todo esto era cuando tenía que trabajar en equipo y yo no me acoplaba con nadie, siempre me quedaba sola, ya que todos los demás hacían equipo […] me sentía tan mal, lo bueno es que mis profesores me entendían y no me dejaban sola, ya que tenía miedo de que si me equivocaba se reirían de mí (Rarámuri-Mujer # 11, 2017).

El texto describe el aislamiento y el miedo a equivocarse, en un contexto donde no invitar a alguien a participar en el trabajo en equipo refleja la discriminación a través de prácticas de exclusión, de ejercicio del poder en el salón de clases a partir de la elección de "iguales", así como cierta falta de dirección de los profesores.

En este mismo sentido, otra joven cuenta: "Sentía que mis compañeros me hacían de menos, porque nadie me hablaba" (Rarámuri-Mujer # 8, 2017). Además, es importante señalar que aun cuando una persona se considere que no discrimina, lo hace sin darse cuenta, de manera automática, con acciones o inacciones, que se convierten en narrativa; tal es la percepción de una de las alumnas respecto de un profesor que según ella: "[…] pensaba que por ser indígenas nos tenía que regalar calificaciones, pero al terminar la materia que nos impartía nos felicitó, fue algo bueno" (Rarámuri-Mujer # 7, 2017).

En este sentido, "ser morenitos" les valió vivir bajo un tipo de opresión que se cruza o agrega con la del lenguaje cuando no hablan español; ésta es la experiencia de otro joven que narra lo siguiente:

> Voy a hablar un poco sobre mi vida; mis padres son originarios de Batopilas y Creel, salieron de esos municipios por la falta de empleo en la sierra. No sabía hablar español y a los siete años me metieron en primaria; fue difícil interactuar con los demás compañeros; me tomó un año aprender español. Al momento de llegar a Chihuahua me sentía inseguro, con miedo, vergüenza, entre muchos otros sentimientos mezclados, lo que sí me dio fue mucha tensión y estrés; mi lenguaje no era el mejor y no sabía nada del transporte público (Rarámuri-Hombre # 5, 2017).

La narrativa revela la intersección entre la opresión económica por falta de empleo de los padres, que orillan a la familia a mudarse, en un contexto en el que este tipo de dominación realimenta a todas las demás y se agrega la de la insuficiencia del lenguaje. Posteriormente, el joven manifiesta las emociones encontradas a causa de la inseguridad que tenía para utilizar medios de transporte en la ciudad.

A estas experiencias se suman nuevos retos; una alumna comenta su situación por haber elegido estudiar una carrera masculina y estar excluida del grupo de mujeres por ser indígena:

> En mi salón sólo éramos cinco mujeres en la carrera de Ingeniero Horticultor, sólo para hombres; con las chicas ni siquiera intercambiaba

> palabras, ya que ellas se llevaban entre ellas; en mis ratos libres en la escuela yo me pasaba escuchando música (Rarámuri-Mujer # 8, 2017).

Al igual que en la sociedad urbana, en la comunidad indígena, por lo general, se da prioridad a que estudie el hombre, y los recursos con que cuenta la familia primero se destinan a él; esto se puede apreciar en la siguiente narrativa:

> No tenía pensado seguir estudiando; pensaba que iba ser mucho gasto de dinero para mis padres y no quería ocasionar más gastos, ya que también tengo un hermano que estaba estudiando; él es hombre, aparte de desconfiar de mí y sentir que no era capaz de terminarla y no estaría al desempeño de todos los que entraban a la universidad (Rarámuri-Mujer # 3, 2017).

Posteriormente, al egresar de la licenciatura, donde describe el dolor que atravesó durante sus estudios, expresa su situación como ingeniera:

> Además de que al estudiar uno está llena de discriminación, sufrimiento y rechazo; al final sale uno con la esperanza de conseguir trabajo, pero sorpresa, es un campo dominado por los hombres y para los hombres […] recuerdo bien la primera vez que fui a solicitar empleo a una empresa agropecuaria, ni tan siquiera me dejaron entrar a la entrevista con el productor, a ofrecerme para el puesto, además, por ser mujer, en mi pueblo ya no me reciben igual, porque dicen que me creo mucho por haber estudiado (Rarámuri-Mujer # 11, 2017).

Esta joven enfrenta opresión en su comunidad por haber estudiado una licenciatura, aspecto que se encuentra profundamente enraizado en las sociedades al momento en que las mujeres remueven los valores tradicionales, se masculinizan y eso no es aceptado por su comunidad de origen.

> Elegí la carrera de ingeniero horticultor, sabía que era un campo difícil, pero en mi pueblo la mayoría de los hombres si no son narcos están muertos; las mujeres son las que trabajan en el campo, y aunque existe mucha inseguridad, ellas son las que llevan de comer a la casa; tengo dos hermanos pequeños, y ellos fueron mi motivo de salir a estudiar; desde muy pequeña he vivido en albergues, pero siempre me he destacado por aprender rápido; a los tres años ya sabía hablar mi idioma y el español, ahora ya hablo inglés, y me quiero regresar a mi comunidad para ayudar a los míos; es verdad que sufrí, pero solo un poco, me tocó buena suerte (Rarámuri-Mujer # 10, 2017).

Adicionalmente, a la fórmula que enfrentan los indígenas por el racismo y la discriminación de género se agrega otro factor de opresión: el económico. Aunque existen programas para apoyarles, no son suficientes; pasan hambre; si están en albergues no alcanzan a llegar, especialmente al prin-

cipio, cuando no conocen las rutas de los autobuses, y como cierran temprano los refugios, duermen a la intemperie. Otros trabajan para apoyarse con los gastos; sin embargo, no es suficiente, esto se pone de manifiesto en las narrativas de siete de 12 jóvenes entrevistados en la primera etapa; escuchemos sus voces:

> En la escuela a veces nos va bien y muchas veces mal, porque en las tardes trabajamos hasta muy tarde, ya que cubrimos gastos escolares, materiales; muchas veces faltamos a clases por lo mismo, por cansancio, bajo rendimiento, por mala alimentación, entre otras cosas más, sin recursos adecuados, y además foráneos, imagínese (Rarámuri-Hombre # 1, 2017).
>
> Mi mamá se vino conmigo para acomodarme con una tía, buscó la manera para que al ingresar a la universidad no le cobraran tanto, ya que nuestra familia es humilde, y después de tocar muchas puertas, mi mamá encontró lo que buscaba; batallaba mucho; algunas veces no tenía ni para comer (Rarámuri-Mujer # 8, 2017).
>
> Nosotros como foráneos a veces no traemos dinero, muy apenas si para los camiones, así que a veces que teníamos que estar en la escuela todo el día, pues andábamos con hambre (Rarámuri-Mujer # 7, 2017).
>
> Al llegar a la ciudad contaba con una madrina que me apoyó medio año con la alimentación; de ahí en adelante tuve que arreglármelas por sí sola; íbamos a colectar dinero cada semana, algo que fue vergonzoso debido a que siempre trabajé para tener mi dinero, pero en el albergue que estaba se prohibía trabajar, no me alcanzaba (Rarámuri-Mujer # 10, 2017).
>
> En cuanto a lo económico, no me alcanzaba el dinero; la verdad sí batallé mucho en el primer semestre en ese aspecto; eso de no tener mucha información sobre becas, mis padres lejos y sin recursos para apoyarme (Rarámuri-Mujer # 4, 2017).
>
> Fue algo difícil que ya pasamos; mis padres no podían mandarnos dinero a mi hermana y a mí debido a que no están bien ni económicamente ni de salud, lo que provocó sentimientos mezclados; al llegar a Chihuahua me sentía inseguro, con miedo, vergüenza entre muchos otros sentimientos (Rarámuri-Hombre # 5, 2017).
>
> Mis papás no tenían un trabajo fijo para poder ayudarme siempre, entonces yo siempre trataba de no pedirles dinero, porque sé la necesidad que tienen ellos en la sierra. Me puse a trabajar, mis hermanos y yo vivíamos en un albergue en donde duramos un año, pero como ese albergue era para enfermos, decidimos buscar otro lugar, pero no encontramos una renta económica, así que, por no tener dinero, en verdad, a veces no comíamos y cuando comíamos era sólo la comida de la beca alimenticia (Rarámuri-Mujer # 2, 2017).

Otro efecto de la escasez económica provoca que las personas recurran a pedir dinero prestado, por no estar en posibilidad de pagar un examen extraordinario; una de las alumnas lo narró así:

> En las exposiciones no era muy buena, pero sí sabía sobre el tema, sólo que ella [la docente] me intimidaba, casi me tragaba con los ojos, eso hacía que se me olvidaran las cosas; la materia con ella fue difícil y, para acabarla, en la entrega del trabajo final tuve un problema muy fuerte, de modo que ya no alcancé a entregar el trabajo final, así que fui al día siguiente, pero ella no lo aceptó y me mandó a extraordinario, sin más ni más […] yo me sentí tan mal, había pasado por tantas cosas malas, y perdí mi sueño, el de mi padre y el mío; tenía que pagar el extraordinario y no tenía dinero para pagarlo; pedí y pedí hasta que alguien sí me lo prestó (Rarámuri-Mujer # 7, 2017).

La misma estudiante, continúa su relato:

> Lo que seguía, el título, 11 000 pesos […] Imposible poder pagarlos, seré pasante de la licenciatura, el título no importa, podré sacarlo el próximo semestre; lo que sí me importa es que mi padre no estará conmigo ni festejará este gran logro, a pesar de todo lo que pasé (Rarámuri-Mujer # 7, 2017).

Otra joven entrevistada puntualiza la situación:

> Al egresar de la carrera, pensé que todo había cambiado, pero no fue así, todo sigue igual. Muchos de mis compañeros de la etnia se salen de las carreras donde ingresan por falta de recursos, o porque son rechazados por sus compañeros; siempre se batalla (Rarámuri-Mujer # 9, 2017).

Probablemente, el sustrato económico sea el que con más fuerza guíe las prácticas sociales. Y machismo, racismo, clasismo y diferencias educativas son factores de opresión que se imbrican entre sí, y encuentran su lugar de intersección en la estructura económica, desplegándose por diferentes vías y desde perspectivas diversas. A estas limitaciones se les agrega el de la brecha digital que, en un inicio, es de acceso a las computadoras y, luego, de competencia en su manejo:

> La tecnología fue un grave obstáculo; en mi pueblo no había luz, yo nunca había estado frente a una computadora y todos los trabajos son en computadora, o en dizque equipo. Mis compañeros me decían: "Conéctate en la noche, te paso la información por correo". Se me hacía un nudo en la garganta y sentía esa sensación de gritarles; pero no […] (Rarámuri-Hombre # 1, 2017).

Y esta narración es reiterativa: "Tenía que adaptarme a la nueva situación, nueva forma de comunicarme; no estaba familiarizada con las computadoras, exposiciones, presentaciones; me ponía muy nerviosa" (Rarámuri-Mujer # 10, 2017).

Otro de los entrevistados también comentó su desconcierto frente a las computadoras: "En las clases me sentía perdido, ya que varias cosas del laboratorio yo no sabía: la computadora, el correo electrónico, todo era

nuevo para mí" (Rarámuri-Hombre # 12, 2017).

Estos tres estudiantes relataron haber ingresado a la universidad carentes de competencias digitales básicas; no sabían acceder al equipo de cómputo ni navegar en la red, y por ende, tampoco sabían utilizar las computadoras. De inicio se incorporaron a los estudios universitarios con esas dos brechas digitales; en consecuencia, estuvieron en desventaja ante los demás estudiantes.

Basta imaginar que a una persona le dicen, como algo muy natural, "conéctate en la noche y te paso la información por correo […]". Cuando esa persona no tiene idea de lo que significa "conectarse" ni sabe de qué correo le están hablando ni está familiarizada con las tecnologías de la información y la comunicación, se abre ante ella un abismo, una enorme brecha que la separa y la diferencia de los demás. A menudo, quienes no saben siquiera cómo encender la computadora ni en dónde buscar la información que necesitan, se sienten perdidos, devaluados, rezagados frente a las habilidades de los otros. Entonces les fallan las palabras, la voz. Se escudan en el silencio, como narra una estudiante:

> En las exposiciones me ponía bien nerviosa, no hablaba, no opinaba, a veces me quería ir y no entrar a la escuela, pero luego recordaba que ya estaba allí, así que, a echarle ganas; las materias que se me dificultaron más fue la de tecnología y manejo de información, ya que era trabajar sólo en computadora, en los programas de Word, Excel, y nunca había trabajado en Excel ni sabía cómo se manejaba ese programa; batallé mucho (Rarámuri-Mujer # 3, 2017).

Este comentario esboza la narrativa que le permite, a esta joven, desde la subjetividad que surge a partir de la lucha interna y encontrar la estrategia para salir adelante, encarar el reto, atravesar la barrera y salir adelante.

> En prepa casi no usábamos la computadora, se me hizo muy difícil usarla; aunque en vacaciones tomaba cursos de informática; fue necesario tomar otro curso para mejor preparación y que no se me dificultara […] las faltas de tarea son porque no tenemos computadoras en casa, o internet, que es lo más importante (Rarámuri-Mujer # 9, 2017).

En principio, no disponer de computadoras y no haber aprendido a utilizarlas durante la preparatoria evidencia una desigualdad educativa que también enfrentan los estudiantes indígenas, y que se convierte en otro tipo de opresión, de pobreza y vulnerabilidad. Esta brecha reproduce o alimenta el racismo, ya que al iniciar sus estudios y socializar con otros no los ven como iguales.

Estas experiencias que han narrado los estudiantes son, sin duda alguna, desafíos que han enfrentado al incursionar en la universidad; sin embargo, también es cierto que la opción de participar en este nivel de formación es una oportunidad que se

les presenta, y ellos generan estrategias para vivir y avanzar en la construcción de su identidad en un mundo opresivo. Escuchemos la voz de egresadas que plantean las tácticas que les han permitido construir sus subjetividades a partir de los puntos de sutura que plantea Hall (2003), de las formas en que han articulado sus discursos para estar en un mundo que demarca diferencias y estar en posibilidad de atravesarlas e ir más allá y, como dicen ellas, "salir adelante" a partir de la fortaleza interior que les da estar bien consigo mismas y portar sus orígenes con orgullo y regresar a retribuir a su comunidad, como se observa en la siguiente narrativa:

> No nos importa mucho lo que la gente opine de nosotras, y lo que menos se debe de perder cuando viene uno de comunidades indígenas es la esencia y las ganas de salir adelante, de demostrar que no por ser de una comunidad rural no podemos. Estas ganas de salir adelante fueron más que lo que nos pudiera hacer la gente a la hora de señalarnos con un dedo por no ser igual a los demás. Hay discriminación por la manera en la que te vistes, después cambias y también hay discriminación por parte de las instituciones que apoyan a los indígenas. Recuerdo una ocasión en la universidad cuando nos dijeron que ya no parecíamos indígenas porque ya nos habíamos adaptado, ya traíamos el cabello teñido. Actualmente, trabajo en el Cecytech de Guadalupe y Calvo, allí estoy dando clases, principalmente a indígenas y yo, mediante lo que he vivido, trato de motivarlos a decirles que sí se puede (Rarámuri-egresada # 1, 2020).

En el trabajo también las egresadas utilizan estrategias que les permiten reafirmar su identidad a partir de su experiencia vital y de la opinión de los otros; aunque se manifiesta como una discriminación, ella modificó el significado al traducirlo en una etiqueta a la que no le da tanta importancia.

> Yo trabajo en la Secretaría de Desarrollo Social en el Departamento de Cohesión Social y sí me han discriminado, pero siento que es porque no me conocen, y por la vestimenta tradicional o apariencia piensan que uno no sabe leer y escribir y que solo sé lavar platos. Sólo son etiquetas de siempre, las personas no se acostumbran a que cada día nos estamos superando y hemos dejado hasta la cultura para poder encajar o simplemente tenemos que callar y no hablar sobre el tema por miedo a ser disimuladas o tratadas de locas por nuestras vivencias y creencias de las que año con año celebramos en la sierra. Me gusta mucho mi trabajo sólo que las personas que no saben que trabajo en la secretaría, cuando ando con el traje tradicional, me dicen que si soy la de la limpieza (Rarámuri-egresada # 2, 2020).

La licenciatura les ha permitido ingresar a espacios laborales donde se posicionan; este título les confiere una forma de estar en el mundo e ir más allá, al sacar su trabajo adelante y con

la seguridad de tener el conocimiento como un activo que les da la posibilidad de agenciar su intersubjetividad y la fortaleza para no darse por vencidas; esto es lo que se puede interpretar del siguiente texto, en el contexto laboral de la maquila.

> Yo trabajo en una maquila, lo que hago no tiene relación con mis estudios. Mi experiencia es que muchas de las personas piensan que no puedes sacar un trabajo adelante o te menosprecia por tu forma de verte y cree que no eres necesario en ese lugar; pero yo sé que puedo dar lo mejor de mí misma y más que nada sé que tengo las herramientas necesarias con las cuales salir adelante, siempre y cuando uno no se rinda (Rarámuri-egresada # 3, 2020).

Otra narrativa manifiesta el orgullo de pertenecer a su etnia, qué mejor agencia que el autoconcepto positivo:

> Trabajo en el Instituto Nacional para los Pueblos Indígenas, estoy muy orgullosa de mis raíces, eso creo que es muy importante, entonces siempre me va muy bien. De mis compañeros con más experiencia aprendo y me gusta más el trabajo de campo que el administrativo (Rarámuri-egresada # 4, 2020).

DISCUSIÓN

Se inició el artículo con las polaridades que se presentan a raíz de la implementación del PAEI en la UACh: una de oportunidad y la otra de opresión y, después de estudiar las narrativas, se pueden apreciar diversos momentos: uno cuando los estudiantes ingresan a la universidad y tienen que atravesar un sinnúmero de situaciones de opresión y, un segundo, ya como egresadas, o en la trayectoria académica, la presencia de un proceso en el cual "han ido conformando su identidad (desde la subjetividad)" (González, 2015: 235), "la cual es variable" (Marcus, 2011: 109) y eligen construir para sí mismas "una forma de estar en mundo, de transformar los significados dominantes, brindándole mayor valor a su experiencia subjetiva" (González, 2015: 239).

Esto lleva a retomar el planteamiento que concibe a la identidad como "un proceso social y colectivo en el cual las personas se auto-crean" (Hernández, 2018: 275), ya que las identidades pueden considerar:

> […] un antes y un después, que se dan en una arena donde hay discursos y prácticas que pretenden ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares, y por otro, se manifiestan los procesos que producen subjetividades donde el sujeto es susceptible de "decirse" (Hall, 2003: 21).

Aspecto que puede observarse en las narrativas de las egresadas y de otra estudiante que atraviesa las barreras y se dice así misma: "[…] ya estoy aquí, a echarle ganas". Así como "las ganas de salir adelante, de demostrar que podemos".

No obstante, a partir de las entrevistas de la primera fase de la inves-

tigación se pudieron observar los desafíos que enfrentan los Rarámuris en su trayecto por la universidad; ellos manifiestan, a través de sus experiencias, estar inmersos en diversos ejes de opresión imbricados entre sí, los cuales se analizan desde el enfoque de la interseccionalidad (Hernández, 2018).

En primer término, la opresión que se ejerce por el mero hecho de ser indígena, lo cual significa no sólo portar un color de piel, sino situarse socialmente como un sujeto dominado, perteneciente a un grupo desvalorado o rechazado por los "blancos", "que descalifican la experiencia y saberes de las personas de otras razas" (Castagna y Sefa, 2010: 113). El estigma histórico de la Conquista que, para muchos, continúa vigente en la sociedad que legitima toda clase de discriminaciones (Gómez, 2016: 2), a través de las cuales se genera una racialización de las personas, espacios, discursos, identidades y prácticas culturales a las que se les asignan características inherentes despreciables o admirables que terminan retribuyendo o castigando la lógica del racismo (Moreno, 2016: 105), aspectos que se intersectan con algunos factores de exclusión, como el uso de lenguajes, y con los límites de acceso a diversos recursos establecidos.

En este sentido y en interrelación con esta opresión racista y colonialista, está la de carácter económico, que se concreta en las carencias alimentarias, educacionales, sanitarias y productivas. De hecho, en la información vertida por los estudiantes se observó que siete de 12 manifestaron su incapacidad económica para satisfacer sus necesidades básicas, lo cual los sitúa, en ese momento, en condiciones de pobreza (Coneval, 2019). Se puede señalar que el factor económico incide en las oportunidades de acceso a recursos, entre los que se encuentran los educativos y tecnológicos, de manera que se manifiesta vinculado a ambos factores de opresión, mismos que promueven la racialización (Moreno, 2016).

Por supuesto, todas las opresiones están cruzadas, signadas, rubricadas por la brecha educativa. Las condiciones, los contenidos, los enseñantes y la calidad de la educación que se imparte en las comunidades indígenas sólo ponen en evidencia a todas las demás grietas.

> La inequidad educativa se manifiesta en el hecho de que la educación rural recibe menos recursos e insumos de menor calidad. Proporcionar infraestructura educativa adecuada en estas áreas, es tarea pendiente del Estado (Juárez y Rodríguez, 2016: 12).

A las múltiples opresiones expuestas en líneas anteriores se agrega, para las estudiantes rarámuris, la discriminación por género, relacionada con el conjunto de papeles, normas, derechos y obligaciones que se asignan al varón o a la hembra, según las diferencias biológicas y las creencias sobre lo que es correcto o no hacer en función de su sexo (García-Valcárcel y Arras, 2011: 29), y que es una forma de opresión subyacente a la propia estructura de nuestras sociedades por una injusta distribución de los recursos (Villavicen-

cio y Zúñiga, 2015). En los resultados está evidenciada la desigualdad de oportunidades laborales de las egresadas: una que se queda en casa y, otra, que trabaja en la maquila, así como en la dudosa aceptación por parte de sus comunidades de origen por haber salido a estudiar y atreverse a ingresar en los espacios destinados para los varones; todo esto se integra en una identidad acumulada que se refleja en las tendencias comunes de las narrativas de los estudiantes rarámuris que participaron en esta investigación y que son estudiantes y egresados universitarios. Y es que su sola presencia en las aulas de escuelas de estudios superiores parecería remover la idea o imagen del individuo *universitario.* Y es tal idea, precisamente, la que requiere reformularse a la luz de los procesos democráticos que tienen por finalidad el triunfo de un humanismo auténtico, construido por todos y vigente para todos.

A ese racismo transhistórico y transclasista se agrega, en el caso de las mujeres, la diferencia de trato con respecto a los hombres: el problema de género. Sin embargo, se produce un hecho bastante ilustrativo: son las propias mujeres del grupo mayoritario (mestizo) las que discriminan a las estudiantes indígenas; no las tratan, no las asocian al trabajo académico, las toleran porque no pueden dejar de tolerarlas. Este vacío cultural que se abre en torno a las mujeres indígenas es trazado, impuesto por otras mujeres, lo cual evidencia cómo el machismo y el racismo son interiorizados y ejercidos por algunas, no pocas, mujeres.

CONCLUSIONES

Una oportunidad de progreso es, sin duda, contar con programas universitarios enfocados en apoyar a los indígenas para que accedan a la universidad. Algunas egresadas se han ubicado en espacios laborales donde pueden apoyar a sus comunidades de origen y han manifestado las formas en que contravienen las posiciones dominantes con otros mensajes y prácticas al dar valor a su experiencia subjetiva; sin embargo, de inicio, las narrativas estudiadas dan cuenta de que los jóvenes rarámuris se han enfrentado a la dinámica social que proyecta falsas creencias sobre las personas y su valoración ancorados en un pensamiento hegemónico. Esto se pone en juego y se cumple, lamentablemente, cuando existe un grupo dominante, en este caso, la mayoría de alumnos (mestizos) que cursa estudios en la UACh, quienes al ver a los estudiantes rarámuris tan diferentes, los discriminan de diversas maneras y, al hacerlo, ejercen una opresión más sobre sus compañeros, quienes realizan un gran esfuerzo para superar otras opresiones que vienen arrastrando desde hace siglos por su condición étnica y sus circunstancias económicas.

Si bien es loable la oportunidad que se les da a los jóvenes de origen indígena para cursar estudios universitarios, también es indispensable que los diversos actores que confluyen en la vida de la universidad adquieran conciencia clara de las condiciones materiales que estos jóvenes deben solventar día a día, de las insuficiencias que traen

consigo (en el uso de la lengua castellana, en su conocimiento de la vida urbana, en su formación escolar e informativa, en su equilibrio emocional, alterado por la separación del núcleo familiar…) y encontrar formas menos agresivas y dolorosas para que logren incorporarse a las diversas instancias del existir contemporáneo: primero, a la vida social de la capital chihuahuense; luego, a la dinámica de la sociedad democrática que exige individuos informados y conscientes; y asimismo, incorporarse a la sociedad del conocimiento y la informática, haciéndolo como sujetos con ciudadanía plena.

Una de las tareas inmediatas para la universidad es trabajar para que la población escolar proveniente de comunidades indígenas y de zonas especialmente vulnerables, cuyo capital cultural —específicamente el uso de las computadoras y la navegación en la red— está en franco rezago con respecto del estudiantado urbano, alcance los niveles aceptables de competencias en las tecnologías de la información y la comunicación. La organización de talleres y cursos gratuitos de nivelación en dicho campo es una tarea indispensable para agilizar y mejorar la integración de los alumnos indígenas a una formación profesional moderna y eficaz.

De igual manera, resulta una necesidad insoslayable la planeación y realización de cursos, talleres, campañas, encuentros, dirigidos a alumnos y docentes universitarios, para que conozcan, analicen y dialoguen en torno al carácter distinto, la condición específica de los estudiantes de origen indígena. Las aulas universitarias deben convertirse en espacios dialógicos, donde todos los estudiantes descubran las similitudes, más que las diferencias, y todos aquellos que interactúen en el proceso formativo constituyan un recurso de aprendizaje, un elemento humano capaz de aportar saberes y experiencias vitales para todos, de modo que el tránsito por la universidad sea en un espacio de encuentro en el cual la educación universitaria cumpla, efectivamente, con su lema de *luchar para* la transformación y *lograr dar* bienestar.

BBILIOGRAFÍA

Arras Vota, Ana, José L. Jáquez Balderrama y Luz E. Fierro Murga (2008), "Comunicación y cambio organizacional", *Revista Latina de Comunicación Social,* vol. 11, núm. 63, pp. 418-434.

Azarcoya González, Beatriz (2012), "La Sierra Tarahumara, el bosque y los pueblos originarios: estudio de caso de Chihuahua, México" (documento de trabajo), recuperado de: <http://www.fao.org/forestry/17194-0381f923a6bc236aa91ecf614d92e12e0.pdf>, consultada el 6 de junio de 2019.

Castagna, María y George Sefa Dei (2010), "Un panorama histórico de la aplicación del concepto de raza en la práctica social", *La Manzana de la Discordia,* vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, pp. 113-128.

Coneval (2019), Medición de la pobreza-glosario, en página Web del Consejo Nacional de Evaluación de la Política del Desarrollo Social, recuperado de: <https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/Glosario.aspx>, consultada el 13 de junio de 2019.

Fairclough, Norman (1995), *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Londres, Longman.

García-Valcárcel, Ana y Ana Arras Vota (2011), *Competencias en TIC y rendimiento académico en la universidad, diferencias por género,* México, Pearson Educación.

Gómez García, Pedro (2016), "No hay razas humanas, pero abundan los racistas", *Ensayos de Filosofía*, núm. 4, pp. 1-4.

González Rodríguez, Norma (2015), "Mujeres indígenas rarámuri universitarias: su resistencia a la opresión", *Cuadernos de Campo*, vol. 24, núm. 24, pp. 223 -243.

Guitart, Moisés, Vila Ignasi y Josep Nadal (2010), "La construcción narrativa de la identidad en un contexto educativo intercultural", *Revista de Filosofía y Psicología,* vol. 5, núm. 21, pp. 77-94.

Hall, Stuart (2003), "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'"?, en Stuart Hall y Paul Du Gay (coords.), *Cuestiones de identidad cultural,* Paraguay, Amorrortu, pp. 13-39.

Hernández Artigas, Aniol (2018), "Opresión e interseccionalidad", *Revista Internacional de Éticas Aplicadas,* núm. 26, pp. 275-284.

inegi (2013), *Censo de Población y Vivienda 2010*, véase la página Web del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, recuperado de: <https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha. html?upc=702825-047610>, consultada el 15 08 2019.

inpi (2017), Etnografía del pueblo tarahumara (Rarámuri), véase la página Web del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, recuperado de: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-del-pueblo-tarahumara-Rarámuri>, consultada el 15 de agosto de 2019.

Juárez Bolaños, Diego y Carlos Rodríguez Solera (2016), "Factores que afectan a la equidad educativa en escuelas rurales de México", *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educacional Latinoamericana,* vol. 53, núm. 2, pp. 1-15.

Marcus, Juliana (2011), "Apuntes sobre el concepto de identidad", *Revista Sociológica de Pensamiento Crítico,* vol. 5, núm. 1, pp. 108-114.

Martínez Corona, Beatriz y José Álvaro Hernández Flores (2019), "Identidades masculinas rarámuris ante la migración y la sobrevivencia", *Estudios Demográficos y Urbanos,* vol. 34, núm. 2, pp. 337-363.

Martínez Nicolás, Manuel (2011), "De la brecha digital a la brecha cívica. Acceso a las tecnologías de la comunicación y participación ciudadana en la vida pública", *Telos. Cuadernos de Comunicación e Innovación,* núm. 86*,* pp. 24-36.

Moreno Figueroa, Mónica (2016), "El archivo del estudio del racismo en México", *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales,* núm. 51, pp. 92-107.

Rayas, Lucía (2018), "Aprender fuera. ¿Una pedagogía de la opresión?", *Revista Investigación Cualitativa,* vol. 3, núm. 2, pp. 63-70.

Rivera Plata, Alejandro (2018), "Diseño, identidad e ideología: el diseño como discurso", *Pensamiento, Palabra y Obra,* núm. 20, pp. 94-103.

Rivera Sanin, María (2016), "Interseccionalidad e inclusión en la educación superior: consideraciones sobre la Universidad Nacional de Colombia", *Pedagogía y Saberes,* núm. 44, pp. 105-118.

TARANGO, Javier, Patricia MURGUÍA y Jesús LAU (2011), "Indígenas Rarámuris como estudiantes universitarios: retos para la alfabetización informativa", *IFLA. International Federación of Library Associations and Institutions,* p. 1.

TORRES, Carlos Alberto (2015), "El opresor y el oprimido: ¿categorías dialécticas lógicas? Homenaje a Paulo Freire", *Revista Electrónica Sinéctica,* núm. 45, julio-diciembre, pp. 1-6.

UACH-ANUIES (2010), "PAEI-UACh, Chihuahua" (tríptico y cartel), véase página Web de la Universidad Autónoma de Chihuahua, recuperado de: <http://www.fm.uach.mx/conocenos/2012/10/19/paei/ >, consultada el 12 de agosto de 2019.

VILLAVICENCIO MIRANDA, Luis y Alejandra ZÚÑIGA FAJURI (2015), "La violencia de género como opresión estructural", *Revista Chilena de Derecho,* vol. 42, núm. 2, pp. 719-728.

YIN, Robert (2003), *Case Study Research: Design and Methods,* 3ª ed., Nueva York, Sage Publications.

ANÁLISIS DE LA VERGÜENZA: EL ESTIGMA, LA DISCRIMINACIÓN EN EL AULA Y LA AUTOESTIMA

Natalia Edith Tenorio Tovar*

Resumen: El presente texto aborda el tema de la vergüenza como un proceso emocional social ligado a la estigmatización y discriminación de los estudiantes indígenas. Se ahonda también en la importancia de la autoestima, y la constitución de los indígenas como sujetos, y el impacto negativo que el ejercicio de la vergüenza en el aula provoca sobre los estudiantes.
Palabras clave: estigma, vergüenza, indígenas, sociología de las emociones, aula, identidad, interacción.

Analysis of Shame: Stigma, Classroom Discrimination and Self-Esteem

Abstract: This text addresses the issue of shame as a social emotional process linked to the stigmatization and discrimination of indigenous students. It also delves into the importance of self-esteem, and the constitution of indigenous people as subjects and the negative impact that the exercise of shame in the classroom has on students.
Keywords: Stigma, shame, indigenous, sociology of emotions, classroom, identity, interaction.

INTRODUCCIÓN

El presente texto presenta un análisis de las vivencias de algunos estudiantes indígenas de nivel superior en una universidad pública de la Ciudad de México, en torno a las situaciones e interacciones en los ambientes escolares, en los que como minoría étnica enfrentan estigmatización y discriminación, desde el examen de la vergüenza que se produce y reproduce en las aulas, específicamente, en las relaciones con sus docentes.

* Licenciada, maestra y doctora en Sociología por la UNAM. Profesora de asignatura en la FCPyS de la UNAM. Investigadora independiente.

Resulta pertinente resaltar que desde el punto de vista de la presente investigación, el estudio de la vergüenza se encuentra ligado a los contextos e interacciones en las que se desarrolla y expresa, con actores definidos y en circunstancias delimitadas.

Primeramente, se trata el tema de la autoestima colectiva y de la identidad; posteriormente se explica cómo se construye un estigma y se ejerce la discriminación, para después ilustrar la manera en la que todos estos procesos influyen en la autoestima individual y colectiva de los estudiantes indígenas. Después se presenta una definición de la vergüenza como emo-

ción social, así como su repercusión en la constitución de los sujetos, al ser una respuesta emocional frente a la superioridad percibida de los "otros".

NOTA METODOLÓGICA

Este escrito se formuló a partir del proceso de ejecución y resultados de un taller sobre reforzamiento de la autoestima y formas de lidiar con la ansiedad social causadas por el estigma étnico, que dicté en una universidad pública de la Ciudad de México, en los meses de enero a junio del 2014, al cual asistieron 25 estudiantes que cursaban en ese momento segundo, sexto y octavo semestre de una licenciatura cuya principal matrícula la constituyen jóvenes indígenas que vienen de diferentes estados de la República. Del número total de estudiantes que asistieron al taller, sólo 11 acudieron a todas las sesiones (siete mujeres y cuatro hombres), por lo que los testimonios corresponden mayormente a este número.

La gran mayoría de los asistentes al taller eran hablantes de alguna lengua indígena y sólo uno hablaba únicamente español. La mayor parte de los hablantes de una lengua hablaban mixe y náhuatl (60%), los demás hablaban triqui, mazahua, tzeltal y zapoteco. Todos los participantes procedían de una familia nuclear en la que los padres están casados y viven con otros familiares en sus comunidades de origen. Además tenían varios hermanos (entre tres y seis) con los que han tejido a lo largo de su vida una relación que calificaron como profunda y cercana.

Todos venían de comunidades de fuera de la Ciudad de México y residían en ésta con amigos o en casas en las que rentaban un cuarto, la mayoría en barrios populares relativamente cerca de la universidad, como son Pedregal de Santo Domingo o Santo Tomás Ajusco. Algunos dijeron residir en barrios de la alcaldía de Tlalpan o de Milpa Alta, ubicadas al sur de la ciudad.

El taller estuvo organizado en 10 sesiones de 3 horas cada una, fue de inscripción libre sin valor curricular y se realizó en un salón de la universidad. La información presentada corresponde a los testimonios vertidos por las y los participantes del taller, algunas comunicaciones informales sostenidas con profesoras y profesores de la universidad con quienes se estableció contacto en los meses que duró la actividad, entrevistas semiestructuradas con dos profesoras y un profesor de la universidad, que respondieron a preguntas específicas de la autora. Se incluyen, además, descripciones de observaciones realizadas en las instalaciones universitarias, como la cafetería o la explanada principal.

Los testimonios de las y los estudiantes incluyen datos y hechos que sucedieron a lo largo de su estancia en la universidad, pero también muchas vivencias que sucedieron a lo largo de sus trayectorias escolares, principalmente la comprendida en la primaria.

AUTOESTIMA, AUTOESTIMA COLECTIVA E IDENTIDAD

La autoestima es el conjunto de imágenes, pensamientos y sentimientos

que el individuo tiene de sí mismo. Incluye tanto la percepción física como la forma de conducirse en situaciones sociales, como la autopercepción de la imagen general de la persona. Es una representación mental de los que somos, en lo físico, lo emocional, la personalidad y las conductas; dicha representación es más o menos estable, resistente al cambio. Estas características pueden ser directamente perceptibles, como las físicas (el sexo, la altura, el peso y el color de cabello), además de diversos elementos que se han aprendido sobre uno mismo, tanto por la propia percepción como por la internalización de juicios de los demás (Engler, 1998: 330).

La autoestima se forma mediante un proceso complejo que interrelaciona la interpretación de la experiencia y el contexto (ambiente) en el que el sujeto vive, la información que proviene de las otras personas y las explicaciones que los sujetos hacen sobre sus propias experiencias. Es el resultado de un proceso de valoración, no siempre consciente, positiva o negativa que el sujeto hace de su persona.

Ahora bien, la autoestima no sólo es un concepto que funciona en el plano individual. Sánchez Santa-Bárbara (1999) propone el concepto de *autoestima colectiva* para referirse a la autoestima resultante de la pertenencia de la persona a grupos que contribuyen a su socialización, como la familia, el grupo de pares, la escuela o el trabajo; o como la resultante de la inclusión del sujeto a categorías sociales como el género, la raza, la religión y la ocupación (Sánchez, 1999: 252). Tanto la autoestima como la identidad personal se componen de una estructura de valores y pautas compartidas, y ambas se relacionan fuertemente con la identidad social.

La identidad social se forma a partir de una experiencia compartida, de saberes, sentido de pertenencia y características grupales; parte del concepto que tiene cada uno de sí mismo, que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo social, junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia (Tajfel y Turner, 1979).

La identidad es un proceso de acumulación que permite la participación y la acción en un grupo específico; también es una forma de interpretar e interpelar al conjunto de la sociedad: la identidad incluye la participación política como acto de poder (Cajías, 1996). Es decir, las personas que se sienten parte de un grupo tienen una identidad colectiva fuerte, tienen una imagen positiva de dicho grupo (apego emocional) y tienden a participar políticamente tanto en ese grupo como en favor del grupo en el conjunto de la sociedad.

La formación de la identidad étnica es un proceso multidimensional y dinámico en el que la integración de la etnicidad en las percepciones del sí mismo depende de aspectos socioculturales como el estatus social, la estructura, el tamaño y la organización de los grupos étnicos, así como de las relaciones interétnicas en la sociedad. Asimismo, del contexto inmediato, como la familia y la escuela, la zona de residencia y los grupos de pares; y por supuesto, de factores interindividuales ligados

a la identidad personal que incluyen el desarrollo particular de capacidades cognitivas y emocionales, las inclinaciones y gustos personales y la autoestima (Román y Moreno, 2010: 35).

De esta manera, el pertenecer a un grupo étnico es un componente central de la definición que la persona hace de sí misma; en grupos étnicos minoritarios, la relación cognitiva y emocional con el grupo de origen es aún más relevante para la evaluación y valoración personal. Se ha encontrado una relación directa entre la identidad étnica y la autoestima (Román y Moreno, 2010).

Una autoestima saludable impacta positivamente en la identidad social, lo que significa que la persona se siente bien al pertenecer al grupo; mientras que una identidad social negativa afecta la autoestima de la persona. Ahora bien, es importante señalar que la identidad social y la autoestima de los estudiantes indígenas sufren cambios cuando pasan de la vida en su comunidad a contextos más amplios, como la escuela mestiza o la ciudad. Dependiendo de la oferta educativa de cada población de origen, numerosos adolescentes indígenas deciden, de acuerdo con sus posibilidades económicas e intereses, migrar a ciudades más grandes para continuar sus estudios, lo que implica alejarse de sus familias y comunidades.

Sintiéndose comprendidos y protegidos en sus hogares, en el seno de la comunidad a la que pertenecen, el cambio que experimentan al migrar a la ciudad para estudiar suele ser conflictivo y doloroso. Algunos estudiantes lo comentaron de la siguiente manera:

Desde que estaba en sexto año [de primaria] le dije a mi mamá que quería ir a estudiar a un internado, me dijo está bien hijita. Me fui pero lloraba todas las noches, fue muy duro porque extrañaba a mi mamá, mi papá y mis hermanos (Ana, estudiante de octavo semestre).

Yo no aprendí fácil a vivir aquí; todo es grande, me perdía, me daba miedo el metro, me daba miedo ver tanta gente y no hablar con nadie […] mucha soledad yo sentía, ya no estaba en mi casa con mis hermanos y mi familia, tampoco vine con amigos, vine solo para estudiar para maestro; sí me costó mi trabajo poder vivir aquí (Joaquín, estudiante de segundo semestre).

Mi hermano ya estaba acá, si no mi papá no me hubiera dejado venir, no hubiera tenido confianza de que yo estuviera sola aquí. Entonces yo me vine desde la prepa y estuvimos allá en la Milpa Alta, con unos conocidos, pero ya cuando estuve en la universidad sí fue difícil, ya no conocía a nadie, ya me perdía en las calles, ya nadie me hablaba en el salón. Hasta que hice unas amigas y ya andábamos todas juntas, ya me sentí bien (Luisa, estudiante de octavo semestre).

Yo creo que sí cambié cuando vine para acá. Me afectó pues. Estás acostumbrado a estar en tu pueblo y vienes acá y no tienes a nadie, sólo a tu familia y tus amigos en el corazón, pero es triste y es difícil. Hay cosas que no sabes hacer, no conoces la

> ciudad, no entiendes bien cómo organizarte (Manuel, estudiante de octavo semestre).

La autoestima y la autoestima colectiva, así como todos los procesos identitarios, se forman y transforman en el contexto mediante las experiencias vividas. El sujeto pondera su valor y su persona en relación con el grupo de pertenencia y el grupo mayoritario. Los valores y las pautas compartidas contribuyen a la conformación de una autoestima colectiva fuerte y al reconocimiento de la propia identidad como valiosa. Todos estos procesos permiten la participación del sujeto en el grupo, la interpretación del mundo como un lugar seguro y la participación en él. A continuación describiremos los mecanismos que se articulan en el estigma y la discriminación y cómo afectan la autoestima y la identidad social de los individuos.

EL ESTIGMA, LA DISCRIMINACIÓN Y SU IMPACTO EN LA AUTOESTIMA

La palabra estigma fue acuñada en un inicio para:

> […] referirse a signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el estatus moral de quien los presentaba. Los signos consistían en cortes o quemaduras en el cuerpo, y advertían que el portador era un esclavo, un criminal o un traidor —una persona corrupta, ritualmente deshonrada, a quien debía evitarse, especialmente en lugares públicos (Goffman, 2006: 11).

Aunque actualmente su uso se refiere más bien al terreno de lo moral, sigue conservando su estatus de signo o marca que se puede observar en el cuerpo. Así, utilizaremos el concepto *estigma* para referirnos a una marca, atributo, condición, comportamiento o rasgo que hace que su portador sea incluido en una categoría social, de la cual el grupo tiene una respuesta negativa.

La categorización de las personas y los estereotipos sirven para orientar la conducta ante los demás y orientarnos en la vida social. Dichas categorías, que nos ayudan a definir a las personas, incluyen tanto cuestiones personales, como podrían ser la honestidad o el buen humor, y cuestiones estructurales, como la ocupación o el sexo (Goffman, 2006: 12). Las dificultades comienzan con dos procesos que se dan paralelamente: por un lado, puede ser que dichas categorizaciones sean tan rígidas que se convierten en una expectativa que se debe cumplir. Por otro lado, puede ser que uno o varios atributos que integran la identidad social de un sujeto o de un grupo sean valorados como negativos por la sociedad. En este momento, se habla de un estigma.

Cuando una persona o un grupo son estigmatizados, sucede un proceso social que se define por la anulación de los otros rasgos de estas personas y la acentuación del rasgo que el grupo ha definido como negativo, y con base a los cuales ha sido marcada con un estigma (Goffman, 2006: 12).

Un marcador social se convierte en un estigma debido a que este rasgo que lo distingue es simple, fácil de

reconocer, como por ejemplo ciertas características físicas, del aspecto o de la conducta que se ven a simple vista; en el caso del estigma étnico, suelen ser el color de piel y las características identificadas como indígenas.[1]

Se ha estudiado la forma en la que se construyen las ideas que los grupos se hacen sobre las personas estigmatizadas; Pascale (2010: 61) menciona tres principales.

La transmisión sociocultural, los estigmas se transmiten en la escuela, la familia, y los medios de comunicación; ciertos datos de la realidad social, como la diferencia cultural o económica, que son identificados como rasgos negativos en cierto grupo o sociedad; y mediante un sesgo cognitivo que el autor llama de "realidad ilusoria", mediante el cual se asocian dos variables, sin que en realidad exista relación posible entre ellas, como por ejemplo, por medio de la unión de las categorías crimen y color de piel.

Ambos fenómenos, la estigmatización de cierta población y la construcción de estereotipos y prejuicios sobre ésta, hacen posible la discriminación de dicha población. Discriminar es realizar acciones enfocadas a mantener cierta distancia social hacia los miembros de un grupo diferente. La discriminación se expresa tanto en una propensión a la acción o a la distancia social, como en acciones reales o conductas discriminatorias (Muñoz, Pérez, Crespo y Guillén, 2009: 47).

La discriminación se ejerce en la interacción con los otros, cuando a ese "otro" no se le reconocen todos sus derechos; "es una forma de ejercicio del poder que privilegia la condición egocéntrica de quien la ejerce"; en sociedades compuestas por grupos de distintos orígenes étnicos, cuando un grupo se piensa como superior a otro, y no se tienen herramientas para la interacción en el respeto mutuo, se dan formas de intolerancia como la discriminación (Ojeda y González, 2012: 103).

La discriminación es un fenómeno complejo y se reconoce en diferentes niveles. La discriminación racial y étnica se puede tipificar de la siguiente manera: discriminación legal, interpersonal, institucional y estructural (Stavenhagen, 2002: 218). En el presente trabajo se destaca principalmente a la discriminación interpersonal, que se refiere a aquellas actitudes de rechazo y exclusión que se dan en las interacciones cotidianas. Este tipo de discriminación se observa en mayor medida en la calle, sobre todo cuando los indígenas portan su traje típico tradicional, "así como a las niñas y niños en las escuelas, en los lugares públicos" (Stavenhagen, 2002: 218).[2]

[1] El estigma opera mediante los estereotipos y los prejuicios. Un estereotipo es un conjunto de creencias que la mayoría de un grupo tiene en relación con otro grupo y que condicionan su percepción, recuerdo y valoración de las características de dicho grupo. Incluyen información sobre los estigmatizados, características personales como pueden ser una debilidad de carácter, incompetencia o incapacidad; dichos estereotipos activan ciertos prejuicios, es decir, provocan reacciones en los demás, como pueden ser miedo o desconfianza, lo que finalmente desencadena ciertas formas de discriminación (Muñoz, Pérez, Crespo y Guillén, 2009: 13).

[2] Es importante mencionar que la discriminación institucional hacia los indígenas se

La discriminación necesariamente da como resultado una desventaja social (Ottati, Bodenhausen y Newman, 2005), en varios niveles según el tipo y motivo de discriminación; el grado extremo de la discriminación es la discriminación estructural, que se refleja en políticas públicas, leyes y disposiciones prácticas de la vida en el grupo, que de forma más o menos intencionada y explícita juega un papel importante porque tiene repercusiones directas en las vidas de las personas estigmatizadas. Así pues,

> […] la devaluación y la discriminación creadas por la etiqueta interfieren sobre un amplio rango de áreas vitales, incluyendo el acceso a los recursos sociales y económicos y los sentimientos generales de bienestar, como por ejemplo, a la obtención de trabajos competitivos y bien remunerados (Muñoz, Pérez, Crespo y Guillén, 2009: 17).

Tanto el lenguaje como el discurso discriminatorio se pueden observar en manifestaciones obvias como el insulto, pero también en formas veladas que se interpretan como cuestiones de "sentido común" y como filosofía política (Franco, 2015: 19).

Franco (2015) señala que el estigma y la discriminación hacia los indígenas en grupos en los que hay también mestizos se expresa, entre otras maneras, en pensamientos como que los pueblos indígenas tienen una resistencia natural a la modernización, que viven en el atraso; se explica su forma de vida a través de representaciones cargadas de prejuicios, se juzga desde la cultura dominante, representando al "hombre moderno y racional" que se enfrenta a "lo otro". De esta manera, las acciones del mestizo aparecen lógicas y cargadas de sentido, mientras que las del indígena parecen absurdas o mágicas.[3] Estas ideas sirven para fundamentar el racismo y la discriminación cotidiana, el racismo institucional y como se ha podido observar en América Latina, el genocidio.

Las expresiones racistas a las que las y los alumnos indígenas están expuestos van desde el señalamiento explícito de ser "indio", comportamientos sutiles como ignorarlos, evitarlos, contestar sus preguntas de mala gana o mostrar desesperación ante su "incapacidad para hacer las cosas bien". Estos comportamientos se observaron mediante los comentarios de los participantes al taller, muchas veces en

manifiesta en un sesgo desfavorable en la distribución del gasto público y de los bienes colectivos. Se expresa directamente en la pobre inversión y recursos socioeconómicos asignados a dichas poblaciones, en su poca o nula participación en la administración pública y en las instancias políticas y gubernamentales. Se expresa también en la falta, ineficiencia y la falta de calidad y pertinencia en las instituciones educativas y de salud, la administración de justicia y la infraestructura básica y de servicios (Stavenhagen, 2002: 219).

[3] Podemos observar el prejuicio, la discriminación y el racismo en la manera de juzgar desde Occidente las creencias de los pueblos indígenas, ya que las "creencias mágico-religiosas se les atribuyen únicamente a los indígenas a pesar del hecho de que la religión es generalizada en las sociedades contemporáneas" (Franco, 2015: 28).

las interacciones previas o posteriores mientras se recogía el salón, o en las pláticas casuales entre los participantes. Por ejemplo, comentaron que muchos de sus asesores de tesis no les prestaban la atención necesaria a sus temas de investigación debido a que consideraban su punto de vista indígena, erróneo o equivocado, fuera de lo que es digno de estudio por parte de la academia (Ana y Manuel, que se encontraban en el octavo semestre de la licenciatura). También comentaron que los "hacían menos" por su manejo del español, y que algunos maestros habían llegado a hacer comentarios al respecto; por ejemplo, que "no era posible que si ya llevaban un tiempo en la ciudad, no puedan aprender a escribir el español como Dios manda" (Lucía, estudiante de segundo semestre).

Durante una de las sesiones del taller, Manuel mencionó que nunca había usado los cubiertos, por lo que la primera vez que llegó a la cafetería de la universidad y se los dieron junto con su desayuno, los tomó y los llevó a la mesa, sin saber qué hacer con ellos. Al final observó a los demás cómo los usaban, y empezó a comer con ellos torpemente, para finalmente comer con las manos; comentó que hasta la fecha prefiere comer a la usanza de su comunidad, en la que usan las tortillas (mucho más gruesas y resistentes que las citadinas) como herramienta para comer, pero en la universidad o en la presencia de mestizos, usa los cubiertos.

Tiempo después se tuvo la oportunidad de escuchar a una de las profesoras comentar el hecho de que es normal que las y los estudiantes no sepan usar algunas de las cosas "de la ciudad", como los cubiertos, las computadoras o los proyectores. Ella misma señaló, "yo me sentiría casi un animal si no pudiera comer con cubiertos, me parecería que ya no tengo cultura o algo", en una mesa en la cafetería en la que estaban también sentados otras estudiantes indígenas.

Como parte de la investigación de campo se mantuvieron algunas pláticas un poco más estructuradas con un profesor indígena de la universidad, doctor en antropología, graduado de un prestigioso centro de investigación, originario de la ciudad de Oaxaca. Él comentó que cuando aplicó la primera vez a la maestría de dicha casa de estudios, le dijeron que no "porque de esa etnia tuya ya tenemos dos, estamos buscando algo diferente". El profesor comentó que lo hizo sentir mal, "como si fuéramos muñequitos de aparador, ahí puestos pa'que nos miren; ¡mira su trajecito que bonito!"

Los estudiantes indígenas tienen además otro tipo de estigmatización, y es que pertenecen muchas veces a sectores de la población urbana pobre, de manera que son juzgados por una parte como "portadores de la violencia callejera, de la ignorancia, de la vagancia", y por la otra, cuando regresan a sus comunidades de origen, como aquella generación que abandona sus valores y prácticas ancestrales (Cajías, 1996: 4). Ya que la vergüenza emerge ante la percepción de la mirada del otro, en espacios sociales de marginalidad y pobreza, se convierte en miradas de desagrado que se advierte como incomodidad (Vergara, 2009: 47).

> Nosotros venimos de un pueblo más pobre y vivimos en un barrio acá arriba que también es pobre. A veces nos miran mal, a veces no nos miran mucho. En la misma escuela a veces le hacen más caso a otros alumnos. Aunque sí, cuando nos conocen que ya estamos aquí y que vivimos aquí ya de más tiempo, ya nos tratan más normal (Javier, estudiante de sexto semestre).
>
> Cuando ya llevaba unos meses acá en la ciudad, un día fui con mi amigo a un lugar a cortarnos el pelo; yo lo pedí como el que se usa, así de piquitos, me llamaba mucho la atención cuando veía a los muchachos así en el centro. Y me lo cortaron y se me paraba muy bien. Luego en las vacaciones de fin de año que me fui a mi casa mis papás no les gustó. Me dijeron que ese corte estaba muy feo. Entonces allá me tuve que peinar diferente. Acá me veían mal en el transporte, como si los fuera a robar. Allá también (Manuel, estudiante de octavo semestre).

Los jóvenes indígenas en la actualidad enfrentan el reto de soportar una enorme presión por la uniformidad de las culturas; si no se integran en la vida "moderna" serán marginados, si lo hacen, se exponen a la folclorización de sus usos y costumbres, ya que actualmente no se respeta ni se promueve la diferencia cultural. Ya que es una práctica común que los estudiantes indígenas sufran la estigmatización y discriminación debido a sus rasgos fenotípicos, el color de la piel, la "suciedad" o su origen rural, características que aparecen como rasgos desvalorizados, y que produce en los sujetos un deterioro de la autoestima.

Como se mencionó anteriormente, muchas de las historias compartidas por los informantes se remiten a sus infancias, en las que alguien les dijo algo sobre su origen étnico que les causó dolor. Por ejemplo, una de las participantes comentó que cuando estaba en segundo de primaria se cambió a la escuela de un pueblo más grande que el suyo, en donde la maestra le decía cosas como "ya negra, es que no entiendes cómo se hace, pero ya vas a aprender". Dijo que aunque la maestra quería "hacerle un bien" enseñándole cómo usar los materiales del salón de clases, el calificativo "negra" le pareció violento.

Hasta aquí hemos tratado el tema sobre cómo se estigmatiza y discrimina a los estudiantes indígenas, por medio de la creación y reafirmación de estereotipos, y la manera en la que esto daña tanto su autoestima como su identidad cultural. A continuación expondremos cómo se desarrolla la respuesta emocional de los individuos frente a la superioridad percibida de los otros, esto es, la vergüenza.

LA VERGÜENZA: UNA EMOCIÓN SOCIAL

La vergüenza es una emoción que se origina en la trama social, generalmente ligada a otras como son la culpa,[4]

[4] Al revisar la literatura sobre esta emoción, se encuentra que no hay un acuerdo de la definición y los usos de la vergüenza y su diferencia con la culpa. Sin embargo, sí existe una diferen-

la humillación, la incomodidad, el rechazo y la timidez. Como una emoción que se construye socialmente, se constituye por medio de tres procesos que se entrelazan: primeramente, se necesita que la persona haga un juicio interno de sus propias inhabilidades, las que cree que son fallas, defectos o cualidades no valoradas socialmente. Después, la persona hace una evaluación anticipada sobre cómo los demás juzgarán sus acciones, esto es, imagina la crítica, la reprimenda o la censura por parte de otra persona o un grupo. Por último, recibe e interpreta los gestos o comunicaciones verbales o simbólicos que expresan los otros, y a quienes la persona identifica como algo moral y/o socialmente superior a ella (Chase y Walker, 2012: 740). La vergüenza se experimenta entonces como un sentimiento de humillación o inferioridad relacionada con una mirada superior que pone en evidencia relaciones de subordinación y sometimiento (Vergara, 2009: 40).

Elias explica la vergüenza como parte primordial del proceso de la civilización de las sociedades occidentales. Para este autor la vergüenza es

> […] una especie de miedo que se manifiesta de modo automático y habitual en el individuo por razones concretas. Visto superficialmente es un miedo a la degradación social o, dicho en términos más generales, a los gestos de superioridad de los otros (Elias, 1993: 499).

Así, en los espacios que construimos como sociedades se expresan formas de coacción específicas, de maneras a veces muy sutiles, que pueden producir vergüenza, atenuada siempre, ya que ésta no se expresa abiertamente en palabras. El punto nodal de la vergüenza según Elias es justo esta autocoacción, la internalización de los mecanismos de contención, moderación y represión emocional de los individuos modernos. Este aparato de autocoacción (formado por prohibiciones socialmente incorporadas) está modelado por aquellos que se identifican como superiores y que ejercen algún tipo de poder sobre él, por lo que la vergüenza aparece como una cuestión interna, como una falla del individuo, como un conflicto de la persona consigo misma.

> El conflicto que se manifiesta en la vergüenza no es solamente un conflicto del individuo con la opinión social predominante, sino un conflicto del comportamiento del individuo con aquella parte de su yo que representa a la opinión social; es un conflicto en su espíritu; es un conflicto en el que el propio individuo se reconoce como inferior. El individuo teme perder el aprecio o la consideración de otros cuyo aprecio y consideración le importa o le ha importado. La actitud de aquéllos frente al individuo se ha consolidado en su interior en

cia muy clara en tanto a que la culpa responde a la internalización de ciertos valores, mientras que la vergüenza se presenta ante la desaprobación de los otros. En un nivel filosófico se ha dicho que quien siente culpa lo hace porque reconoce que ha cometido un error específico, mientras que cuando uno se siente avergonzado, se experimenta como un ataque a la persona en su totalidad (Forrest, 2006; Zembylas, 2008: 267).

> una actitud que él mismo adopta de modo automático. Esto es lo que le hace encontrarse indefenso frente a los gestos de superioridad de los demás que, de algún modo, actualizan en él este automatismo (Elias, 1993: 500).

La vergüenza se caracteriza entonces por la interiorización y la orientación hacia los demás; la reacción de los otros y la autocoacción causa molestia e insatisfacción el sentirse observado por una audiencia que puede rechazarte, juzgarte o hacerte sentir inferior en algún sentido (Fontaine *et al*., 2001: 204).

La vergüenza es una emoción que se experimenta como respuesta a un estímulo social; cuando una persona se siente mal en presencia de otros, se considera que está ligado a la intensidad o fortaleza del vínculo que existe entre esas dos personas o entre la persona y el grupo (Scheff y Retzinger, 1991); cuando uno se siente avergonzado por un grupo, es síntoma de que el vínculo social es poderoso, por lo tanto, el sentimiento de pertenencia o identidad también (Kosofsky-Sedgwick, 2003). De ahí que provocar la vergüenza sea una de las maneras más utilizadas por las sociedades para reprender a sus miembros; cuando una persona se siente avergonzada, el cuestionamiento que se hace sobre su propia capacidad o desarrollo se hace al mismo tiempo sobre su pertenencia y adecuación al grupo, lo que al final repercute en su propio sentido de identidad (Zembylas, 2008: 266).

La vergüenza se gesta, reproduce y manifiesta en las relaciones interpersonales y en los cuerpos de los sujetos de diferentes formas y en diferentes niveles. A continuación se discute la vergüenza producto del estigma ético en dos niveles: en lo que contienen los libros de texto oficiales, así como los programas de estudio, y en relación con las interacciones que las y los participantes han sostenido en espacios escolares a lo largo de sus vidas.

Algunos autores señalan la vergüenza como una de las emociones principales en torno a las cuales se construye la idea de nación, y que sirve al mismo tiempo para presentar la historia oficial, misma que es retomada por los libros de texto en las escuelas. Vemos así que a partir de la exaltación de ciertos eventos históricos y la ocultación de otros, se configuran ideas que definen la posición social que tienen los pueblos en las naciones, y sus identidades, prestigio y visibilización de la cultura.

En esta historia nacional se suprime del discurso las atrocidades, las guerras, los actos vergonzosos que posibilitaron el surgimiento del Estado y de los grupos beneficiados, sobre todo en países que fueron colonizados; se suprime de la historia las violaciones de los derechos humanos que fueron cometidas para concretar dichas ideas nacionalistas (Feuerverger, 2001; Salomon y Nevo, 2002); las historias indígenas o de las minorías no quedan representadas. Además, otros fenómenos contribuyen a la deslegitimación de los saberes tradicionales, como son la falta de calidad y de pertinencia cultural en la educación, que a la larga genera la reproducción de desigualdades y de

relaciones de dominación social y lingüística (Baronnet, 2013: 188).

Al cobijo de estas ideas se enseña en las aulas lo moral como un proceso dicotómico y simplificado, en el que lo vergonzoso es malo y lo que produce orgullo es bueno. Al mismo tiempo que la historia oficial ignora la vergüenza, se impide una comprensión compleja de los fenómenos y la historia humana. La vergüenza se

> […] niega en términos de "es algo que nosotros no tenemos" —y no deberíamos tener— y es proyectada sobre aquellos que son considerados diferentes, aquellos que se sienten más comprometidos con su propia comunidad cultural que con la nacional (Zembylas, 2008: 267).

El reconocimiento y análisis de la vergüenza, en este sentido, permite una mirada a la dimensión estructural de la falta de reconocimiento y de los prejuicios y estigmas a los que se encuentran ligados los grupos subordinados, lo que da pie en la práctica educativa para la legitimación y deslegitimación de las prácticas y los comportamientos específicos (Ahmed, 2004; Probyn, 2005); ya que como sabemos, los profesores, tanto mestizos como indígenas, transmiten en la cotidianidad del aula actitudes y estereotipos negativos hacia las lenguas originarias y la cultura indígena.

Así pues, es muy importante el análisis de la vergüenza,[5] ya sea manifiesta o internalizada, ya que es una emoción que reforma o configura los espacios afectivos y políticos; según su presencia puede acercar a unas personas y alejarlas de otras (Ahmed, 2004); así como exaltar, silenciar o aislar a ciertos grupos culturales. Estos espacios operan mediante la segregación y el rechazo de un grupo que se estigmatiza como derrotado, expuesto y poco ético, mientras que el otro grupo mayoritario o dominante aparece como superior.

La universalización de la escuela en sociedades multiculturales ha sido otro de los recursos utilizados para ocultar contenidos culturales locales. "La escuela ha operado como el templo de lo universal, excluyendo drásticamente la presencia de las diversas formas de lo comunitario, de lo local" (Maldonado, 2011: 28).

Aunque los informantes se encontraban en el momento del taller entre los 19 y los 24 años, al hablar de los momentos o pasajes que les produjeron vergüenza, malestar, sentimiento de minusvalía, se hizo una referencia constante a experiencias de su niñez.

> Imagínese que cuando yo estaba en la escuela primaria teníamos libros de unas materias que te enseñaban sobre la vida, la salud y de civismo. En uno de ellos venían unos dibujos

[5] La visibilización y cuestionamiento del orgullo y de la vergüenza puede ser un punto de partida para la problematización del nacionalismo y el racismo, mediante la identificación de discursos y prácticas cotidianas en las escuelas que permiten su reproducción, así como para la evaluación de los diferentes intereses sociopolíticos que sostienen dichas prácticas (Zembylas, 2008: 275).

sobre cómo era la alimentación sana, lo que se debía comer y cómo debía asearse una. Venían unos dibujitos de lo que había que comer, y venían por ejemplo las carnes y las salchichas y jamón y eso. Y pues había cosas ahí que no conocía, en mi casa no habíamos comido eso, pero algunos niños sí sabían, y la maestra también. Entonces yo pregunté y se rieron, y a mí me dio pena no saber, no poder comer carne de esa. En mi casa cuando es la fiesta pues matamos pollo, guajolote, borrego, pero cuando estaba chiquita era comida de fiesta, no de diario pues. Y pues tenemos otras verduras, la sopa de guía, los quelites, las hierbas que sirven para cocinar y para curar. Y nada de eso veía yo en los libros y decía: "¿será que eso no sirve entonces?"; me sentía mal, me daba pena, me sentía pobre pues, me ponía triste (Lucía, estudiante de segundo semestre).

A mí me hubiera gustado que me enseñaran cosas sobre mi región, sobre la montaña, lo que ahí se da, la historia, nuestras cosas y nuestra cultura. Nada de eso aprendí en la escuela. Aprendía la historia general, que también sirve pues, pero pues no había nada sobre mi cultura ni sobre las otras culturas, sólo cuando hablaban de la conquista y de lo que hicieron, pero no hablan de nosotros que sí estamos vivos ahorita, que sí tenemos una cultura y nuestras ceremonias y nuestra historia (Hugo, estudiante de segundo semestre).

Un día me acuerdo que mi hermanita la más chiquita llegó llorando a la casa, que porque en la escuela le habían dicho que era sucia, que no se bañaba todos los días, porque pues no, yo me acuerdo que cuando éramos niños mis hermanos y yo no nos bañaban diario. Pues en una clase de esas que dicen le habían hablado de la higiene y la limpieza, y pues no, sucia le dijeron y ella se sintió mal (Mercedes, estudiante de sexto semestre).

Por otro lado, como se mencionó anteriormente, las y los estudiantes entrevistados señalaron diferentes interacciones y comunicaciones en los espacios escolares como fuente de la vergüenza. Aunque hay trabajos que documentan el proceso de desarrollo y la socialización de los niños a través de la observación de actividades culturalmente estructuradas (Gaskins, 2010), a través de la comprensión de su contexto social y cultural (Heath, 1983), cuyos principales hallazgos señalan que los niños aprenden mediante la atención aguda y "el estar a la escucha" mientras participan en las actividades comunitarias que realizan los adultos (Rogoff *et al.*, 2010: 96), estilo de aprendizaje en el que la atención se mantiene y en la que el silencio es valorado; según los testimonios de las y los alumnos entrevistados, el observar en silencio y poner una atención activa no son necesariamente acciones apreciadas en el salón de clases.

Según las y los estudiantes entrevistados, los docentes suelen decir que los alumnos indígenas son más callados que los no indígenas, que su tono de voz es más bajo, su acento diferen-

te, que participan poco, que son silenciosos.

> Mire, es que yo no puedo hablar en las clases, a veces tengo idea de la respuesta, o sea, sí podría decirle a la profesora lo que yo creo. Pero haga de cuenta que luego uno habla y a la profa no le gusta, te dice que no te expresas bien, te dice que las palabras no se usan así. A mí me da pena pues, porque sí sé lo que me está preguntado, pero las palabras de los autores luego son diferentes que las mías (Lucía, segundo semestre).
>
> Yo la verdad sí me siento más contenta en las clases donde somos puros indígenas, aunque no seamos de la misma comunidad o del mismo pueblo. Como que todos somos iguales y no se siente tan feo cuando tú no hablas bien o cuando no te sale escribir a la primera. Cuando hay otros alumnos luego luego se nota y pues una se siente mal, se siente presionada (Luisa, octavo semestre).
>
> Siempre nos dicen que hablemos, que participemos, que la participación es importante para la calificación, pero la verdad sí nos cuesta trabajo. Nos da pena a veces. Somos más callados, pues qué le vamos a hacer. Hablamos entre nosotros mucho, pero ya en las clases no tanto. Sí nos cuesta la verdad (Mercedes, estudiante de sexto semestre).
>
> Seño, si yo me sintiera contento aprendería mejor, porque no estaría pensando cosas, si se van a reír, si estoy haciéndolo mal, si… (Joaquín, estudiante de segundo semestre).

Martínez encuentra las mismas asociaciones en un estudio realizado en Argentina respecto de la población boliviana:

> La afirmación de que los niños bolivianos no despliegan sus miradas y saberes de la misma forma que los demás alumnos, suele estar acompañada de asociaciones lineales entre estos posicionamientos y supuestas características culturales de los grupos con los que son identificados (Martínez, 2012: 77) […] la pobreza y la indianidad son atributos que forman parte de las imágenes estereotipadas (Martínez, 2012: 78).
>
> Cuando yo era niña fui a una escuela de gobierno, pero no en mi pueblo, yo fui en otra ciudad. Entonces yo no tenía la ropa para la escuela, iba con mi uniforme pero mis zapatos gastados, porque pues yo no los usaba para la escuela nada más, yo los usaba pa'todo. Yo no tenía las cosas bonitas de las otras niñas. A mí me daba mucha vergüenza sacar mis lápices feos de mi morral y tener mis zapatitos gastados (Verónica, estudiante de sexto semestre).
>
> Mi mamá siempre nos decía, ustedes van a la escuela bien limpios y bien peinados, somos pobres, pero no animales (Ana, estudiante de octavo semestre).

Otro tema que aparece como un signo de la diferencia es la cuestión de la "oralidad",

> […] en la escuela, la tradicional función alfabetizadora y la apelación a la fun-

> ción oral de los niños en la clase (más asociada a paradigmas educativos recientes), configuran un contexto donde las formas de comunicación de los niños [indígenas] resultan disruptivas de aquello que se espera de los alumnos (Diez y Novaro, 2009: 8, citado por Martínez, 2012: 78).

Los profesores ven como un problema la escasa expresión oral de sus alumnos indígenas y la interpretan como una deficiencia, en comparación con alumnos no indígenas. Los profesores les dicen constantemente a sus alumnos que deben participar más, que hablan muy despacio o muy bajo, los corrigen cuando su español no es correcto, lo que agrava la situación.

Algunos autores han señalado cómo es que las expectativas que tienen los profesores sobre el desempeño de los alumnos juegan un papel importante en la interacción en el aula (Becerra *et al*., 2011; Magendzo y Donoso, 2000; Becerra *et al*., 2009). Las expectativas que tienen los docentes sobre los diferentes alumnos que atienden en el salón de clases, no sólo expresan sus propias expectativas, sino, sobre todo, reflejan las expectativas que tiene la sociedad sobre grupos de población particulares. Por ejemplo, suelen tener expectativas más bajas para los estudiantes de recursos socioeconómicos bajos y de minorías étnicas, que para los estudiantes que provienen de las clases altas.

El que los docentes interioricen los estereotipos sociales asociados a distintos grupos socioeconómicos y étnicos se traduce, en mayor o menor medida, en sus prácticas sociales y docentes, en la interacción diaria con los estudiantes y en las expectativas que se han creado sobre ellos.

> Los docentes, al tener expectativas diferenciadas, están cumpliendo con el rol de socialización asignado a las escuelas en las sociedades modernas; en éstas, donde existe la escolarización masiva, se espera que las escuelas y las instituciones de educación formal socialicen a los menores de edad, creando en ellos estados intelectuales y morales apropiados para su sociedad, su contexto y su destino (Durkheim, 2001: 74, citado por Treviño, 2003: 87).

> A veces como los estudiantes son indígenas y no han tenido las mismas facilidades y recursos que los estudiantes no indígenas, se les exige menos. Yo que doy clases en los últimos semestres me doy cuenta de que sus profesores anteriores sólo los calificaron, pero no les corrigieron sus textos. Sobre todo la escritura se les dificulta, ya que el español no es su lengua materna y la aprendieron a escribir mal desde la primaria. Pero ya en la universidad, están en octavo y todavía no la dominan. Y los profesores no los apoyan, no los corrigen, no les leen bien sus tareas. Van pasando de semestre sin saber cosas básicas, y lo van a necesitar después, terminando la universidad (profesora).

> Yo creo que también es que no se ponen de acuerdo, quieren que seamos nosotros porque pues esto es para indígenas, pero cuando somos muy indígenas ya no está tan bien. A veces no sabemos qué hacer (Javier, estudiante de sexto semestre).

NOTAS FINALES

A partir de los testimonios recolectados a lo largo de un taller implementado de enero a junio del 2014 en una universidad pública de la Ciudad de México, fue posible reconstruir el proceso mediante el cual se relacionan autoestima, estigma y vergüenza en los entornos educativos en los que conviven estudiantes de distinto origen étnico.

Las y los estudiantes referidos en el presente trabajo nacieron en comunidades indígenas que hablan su lengua materna y son socializados en su cultura. Están desde una edad temprana en contacto con un mundo occidental, que de diferentes maneras y en distintas intensidades y niveles (desde el nivel interpersonal hasta el racismo estructural) los menosprecia. Estas niñas y niños nacen y crecen además en contextos de pobreza y exclusión, con sistemas de salud y educativos deficientes y con un ingreso que muchas veces no alcanza para cubrir las necesidades básicas de la familia.

Ya que la escuela es una de las instituciones en las que se da la transmisión sociocultural del estigma (Pascale, 2010), están expuestos a una serie de vivencias que impactan en su autoconcepto y en la forma en la que viven su propia cultura, de distintas maneras. Conforme se van presentando actitudes de rechazo y exclusión, se echa a andar un proceso complejo de interiorización del estigma, que produce vergüenza por una serie de rasgos culturales y físicos identificados como defectuosos, insuficientes o inferiores.

Las y los estudiantes sienten, tal como lo expresaron en las sesiones de trabajo del taller y en las pláticas informales, vergüenza de ser indígenas en un espacio universitario en el que perciben el rechazo, aislamiento o condescendencia, expresada a través de sentimientos vinculados como la humillación, el sentimiento de minusvalía, de inferioridad.

Los estudiantes entrevistados sufrían, según sus propias palabras, y siendo ésa la razón principal por la cual se inscribieron en el taller, no sólo de una autoestima personal relativamente baja, sino de una identidad deteriorada.

Como también han documentado Román y Moreno (2010), la baja autoestima individual y colectiva influye en el desarrollo de los estudiantes, en el despliegue de sus habilidades cognitivas y emocionales, en las inclinaciones y gustos personales. Las y los estudiantes entrevistados señalaron:

- Únicamente se inscribían en actividades escolares extracurriculares que eran organizadas o en las que participaban estudiantes indígenas.
- Frecuentemente se abstenían de hacer preguntas o comentarios durante las clases en las que los docentes son mestizos.
- Es muy poco frecuente que estudiantes indígenas tuvieran relaciones amorosas con mestizos; a veces podían tener amistades con ellos de cierto nivel de profundidad, pero no relaciones de pareja.

- Sentirse avergonzados por no tener los conocimientos de lectura y escritura del español suficientes.
- Sentirse avergonzados por su ropa, su aspecto, sus modales y/o manejo del español.

Asimismo, se encontraron algunos factores protectores, entre los que destacan sobre todo una comunicación constante y cariñosa con sus familias, que aumenta el bienestar cuando se sienten orgullosas del desempeño de las y los alumnos en la universidad.

Encontrar un grupo de pares en la universidad y/o en el barrio que refuerce la identidad y les dé apoyo emocional, cumpliendo las funciones que en su comunidad realiza la familia.

Obtener buenas calificaciones o mejorar las calificaciones, habilidades y conocimientos durante su estancia en la universidad.

Cuando sienten que sus conocimientos, cultura, lengua etc. son valorados y no son tomados como "el dato curioso, el muñequito de aparador" (profesor).

Así pues, el estigma y la discriminación escolar pueden ser tan sutiles que la vergüenza se produce y reproduce en espacios o contextos en los que los actores aseguran que las prácticas indígenas son valoradas. Los estudiantes, que desde niños son estigmatizados y sintiéndose avergonzados, pueden optar, entre otros, por dos caminos: el retraimiento o auto segregación del grupo que los avergüenza; o la voluntad de enmendar aquello que consideran que está mal, en este caso, la disimulación de los rasgos que los identifican con un pueblo indígena; por ejemplo, dejar de hablar su lengua o portar sus trajes tradicionales en espacios públicos.

BIBLIOGRAFÍA

Ahmed, S. (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

Baronnet, Bruno (2013), "Lenguas y participación comunitaria en la educación indígena en México", *aibr. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 8, núm. 2, mayo-agosto, pp. 183-208.

Becerra Peña, S., C. Barría, C. Tapia y C. Orrego (2009), "Prejuicio y discriminación étnica: una expresión de prácticas pedagógicas de exclusión", *Revista Latinoamericana de Educación Inclusiva,* vol. 3, pp. 165-179.

Becerra Peña, S. *et al*. (2011), "Prejuicio y discriminación étnica docente hacia niños indígenas en la escuela", *Revista Teoria e Pratica da Educacao*, vol. 14, núm. 1, pp. 7-17.

Cajías, Huáscar (1996), "Estigma e identidad. Una aproximación a la cuestión juvenil", *Revista Iberoamericana de Juventud*, núm. 1.

Chase, Elaine y Robert Walker (2012), "The Co-construction of Shame in the Context of Poverty: Beyond a Threat of The Social Bond", *Sociology*, vol. 47, núm. 4, pp. 739-754.

Elias, Norbert (1993), *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Buenos Aires, fce.

Engler, B. (1998), *Introducción a las teorías de la personalidad*, México, McGraw-Hill Interamericana.

FEUERVERGER, G. (2001), *Oasis of Dreams: Teaching and Learning Peace in a Jewish-Palestinian Village in Israel*, Nueva York y Londres, Routledge-Falmer.

FONTAINE, Johnny R.J., Catherine ESTAS, Jozef CORVELEYN, Dora HERRERA y Manuel FERNÁNDEZ (2001), "Análisis componencial de experiencias de culpa y vergüenza en Lima: reporte preliminar", *Persona. Revista de la Facultad de Psicología de la Universidad de Lima*, núm. 4, pp. 201-224

FORREST, P. (2006), "Collective Guilt; Individual Shame", *Midwest Studies in Philosophy*, núm. 30, pp. 145–53.

FRANCO, Jean (2015), "Ajeno a la modernidad: la racionalización de la discriminación", *Cuadernos de Licenciatura*, vol. 19, núm. 38, julio-diciembre.

GASKINS, Suzzane (2010), "Learning Through Observation in Daily Life", en D.F. LANCY, J. BOCK y S. GASKINS (eds.), *The Anthropology of Learning In Childhood,* Lanham, Maryland, Alta Mira Press, pp. 85-117.

GOFFMAN, Erving (2006), *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

HEATH, Shirley Brice (1983), *Ways with Words. Language, Life and Work in Communities And Classrooms*, Cambridge, Cambridge University Press.

KOSOFSKY-SEDGWICK, Eve (2003) *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press.

MAGENDZO, A. y P. DONOSO (2000), *Cuando a uno lo molestan*, Chile, Lom Ediciones.

MALDONADO ALVARADO, Benjamín (2011), *Comunidad, comunalidad y colonialismo en Oaxaca. La nueva educación comunitaria y su contexto*, Oaxaca, Universidad de Leiden/CSEIIO/CEEECSI/CEDELIO.

MARTÍNEZ, Laura (2012), "Niños migrantes y procesos de identificación en el contexto escolar: 'no se animan a contar'. Algunas aproximaciones al análisis de la vergüenza", *Revista Latinoamericana de Educación Inclusiva*, vol. 6, núm. 1 marzo-agosto, pp. 73-88.

MUÑOZ, M., E. PÉREZ, M. CRESPO y A.I. GUILLÉN (2009), *Estigma y enfermedad mental. Análisis del rechazo social que sufren las personas con enfermedad mental*, Madrid, Comunidad de Madrid/Universidad Complutense de Madrid/Caja Madrid.

OJEDA ROSEDO, Dayra y María Patricia GONZÁLEZ GÓMEZ (2012), "Percepciones y estereotipos de estudiantes universitarios hacia compañeros afrocolombianos e indígenas", *CES Psicología,* vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, pp. 101-118.

OTTATI, V., G.V. BODENHAUSEN y L.S. NEWMAN (2005), "Social Psychological Models of Mental Illness Stigma", en P.W. CORRIGAN (ed.), *On the Stigma of Mental Illness: Practical Strategies for Research and Social Change*, Washington, D.C., American Psychological Association, pp. 99-128.

PASCALE, P. (2010), "Nuevas formas de racismo: estado de la cuestión en la psicología social del prejuicio", *Ciencias Psicológica*s, vol. IV, núm.1, pp. 57-69.

PROBYN, E. (2005), *Blush: Faces of Shame*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press.

ROGOFF, Barbara *et al.* (2010), "El aprendizaje por medio de la participación intensa en comunidades", en Lourdes DE LEÓN (coord.), *Socialización, lenguajes y cul-*

turas infantiles: estudios interdisciplinarios, México, CIESAS.

ROMÁN SOLANO, Marianela y Marjorie MORENO SALAS (2010), "Autoestima en jóvenes indígenas: borucas y térrabas", *Revista de Ciencias Sociales*, vol. IV, núm. I, pp. 33-44.

SALOMON, G. y B. NEVO (eds.) (2002), *Peace Education: The Concept, Principles, and Practices Around the World*, Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.

SÁNCHEZ SANTA-BÁRBARA, Emilio (1999), "Relación entre la autoestima personal, la autoestima colectiva y la participación en la comunidad", *Anales de Psicología / Annals of Psychology*, vol. 15, núm. 2, pp. 251-260.

SCHEFF, Thomas (2014), "The Ubiquity of Hidden Shame in Modernity", *Cultural Sociology*, vol. 8, núm. 2, pp. 129-141.

SCHEFF, Thomas y Suzanne RETZINGER (1991), *Emotions and Violence*, Lexington, *Massachusetts,* Lexington Books.

STAVENHAGEN, Rodolfo (2002), "Informe del Relator Especial sobre la situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales de los indígenas, Sr. Rodolfo Stavenhagen, presentado de conformidad con la resolución 2001/57 de la Comisión. Misión a Guatemala. Resumen Ejecutivo", en *Biblioteca en Línea de la Corte Interamericana de Derechos Humanos*, recuperado de: <www.corteidh.or.cr/tablas/20383.pdf>._

TAJFEL, H. y J.C. TURNER (1979), "An Integrative Theory of Intergroup Conflict", en W.G. AUSTIN y S. WORCHEL (eds.), T*he Social Psychology of Intergroup Relations*, Monterey, California, Thompson Brooks/Cole, pp. 33-47.

TREVIÑO, Ernesto (2003), "Expectativas de los docentes en aulas indígenas en Bolivia, México y Perú", *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, vol. 33, núm. 2.

VERGARA, Gabriela (2009), "Conflicto y emociones. Un retrato de la vergüenza en Simmel, Elias y Giddens como la excusa para interpretar prácticas en contextos de expulsión", en A. SCRIBANO y C. FIGARI (comps.), *Cuerpo(s), subjetividade(s) y conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, Buenos Aires, Clacso y Ciccus, pp. 35-52.

ZEMBYLAS, Michalinos (2008), "The Politics of Shame in Intercultural Education", *Education, Citizenship and Social Justice*, vol. 3, núm. 3.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Saúl Millán, *Desde el punto de vista del comensal. Cocina y ritual en el México indígena*, México, ENAH-INAH, 2019, 97 pp.

CHARLYNNE CURIEL*

Hablar de alimentación en un país como México es referir a procesos históricos y socioculturales que participan activamente en la formación de identidades, subjetividades, producción de territorios, patrimonios y culturas. El estudio de nuestras dietas y comida también ha estimulado una gran diversidad de enfoques que indagan en los cambios que han afectado la alimentación, los factores que inciden en la elección o preferencia de ciertos alimentos por sobre otros y en cómo se configuran los diversos ámbitos alimentarios dependiendo de las condiciones locales, el tipo de relaciones y prácticas sociales que se establecen entre las personas y la naturaleza, y entre quienes participan en los procesos de producción, transformación, circulación y consumo de productos alimentarios.

Un interés particularmente fértil en la academia mexicana ha sido el estudio histórico de las dietas indígenas y coloniales, y la indagación antropológica de las dietas contemporáneas, que ha dado cuenta del modo como se ha ido configurando lo que conocemos como cocina mexicana; una materialidad que entraña y expresa la complejidad del proceso de colonización y lo que se ha llamado mestizaje cultural. En México se afirma, muy frecuentemente, que no hay una dimensión de nuestra vida social que represente de mejor manera este proceso y sus consecuencias que la "amestizada" comida que preparamos y consumimos, poblaciones consideradas mestizas y de origen indígena en todas las regiones del país.

Sin ser este su principal objetivo, *Desde el punto de vista del comensal…* es un libro que da cuenta de este proceso sobre todo en los primeros capítulos. "El núcleo duro de la cocina indígena" y "Sincretismos culinarios" ilustran las transformaciones que sufrieron tanto las dietas como las cocinas una vez iniciada la Colonia, que además de personas, trajo cultivos e ingredientes que se adecua-

* Instituto de Investigaciones Sociológicas, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Correo electrónico: curiel.iis.uabjo@gmail.com

ron a la cocina y la dieta mesoamericana, dando como resultado la gastronomía novohispana y los emblemáticos menús de conventos. Citando autores e investigaciones clásicas, en la primera mitad del libro se da cuenta de la organización social que implicó el abasto, la producción, el procesamiento y la introducción en el consumo de varias novedades culinarias entre los pueblos que habitaban el Valle del Anáhuac, así como de las influencias que sufrieron los platos españoles de los ingredientes endémicos, así como la adaptación que sufrieron los platos autóctonos, al gusto colonizador, con ingredientes extranjeros, y los que mantuvieron su composición original hasta nuestros días.

Pero este libro no es un texto sobre las formas de preparar alimentos o los procedimientos culinarios, sino uno que se enfoca en indagar, a través del estudio de lo alimentario, en las cosmogonías indígenas mesoamericanas que se expresan en la vida ritual y ceremonial. Para esto, el autor recurrió a reflexiones surgidas por su trabajo con poblaciones nahuas contemporáneas ubicadas en Puebla y a la argumentación antropológica para revisar fuentes y bibliografía históricas que le hicieran posible reconstruir lo que el autor denomina el "punto de vista del comensal".

El enfoque teórico al que recurre Millán es el perspectivismo amerindio (amazónico) desarrollado por el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, que surge de

> [...] una etnografía de la América indígena poblada de referencias a una teoría cosmopolítica que describe un universo habitado por diferentes tipos de actuantes o de agentes subjetivos, humanos y no humanos —los dioses, los animales, los muertos, las plantas, los fenómenos meteorológicos, con mucha frecuencia, también los objetos y los artefactos—, dotados todos de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o dicho de otro modo de "almas" semejantes… [lo que]… supone una epistemología constante y ontologías variables.[1]

En el libro se ilustran conceptos clave de este enfoque como "personidad" y "perspectividad" —capacidad de ocupar un punto de vista— que con poca frecuencia se encuentran en la antropología de la alimentación. El punto de vista del comensal señala el autor, asocia a la comida con la perspectiva, por lo que aunque humanos, animales y espíritus consuman los mismos productos alimenticios, percibiremos cosas distintas sobre éstos. Una de las tempranas conclusiones que ofrece el autor es

> [...] que las distintas acepciones del verbo comer, presentes entre los nahuas desde la época prehispánica, aludían a una especie de ontología alimenticia, según la cual los seres existen en virtud de los alimentos que consumen (p. 12).

El desarrollo de este argumento se observa —de manera más contundente— en los últimos dos capítulos: "Cocina indígena" y "La alianza alimenticia", en los cuales se ilustra con ejemplos vigentes estas ontologías variables expresadas en la antropomorfización del maíz entre agricultores indígenas de Cuetzalan,

[1] Eduardo Viveiros de Castro (2010), *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología estructural*, Madrid, Katz Editores, pp. 34-35, 56.

pueblos nahuas y huastecos, las concepciones tzeltales sobre el cuerpo que "encarna literalmente lo que come", el sentido que adquieren los animales alterhumanos al "facilitar la comunicación entre la tierra y el agricultor", como el caso del guajolote entre el pueblo mazateco, o la clasificación de alimentos y bebidas en fríos y calientes como manifestación de "la concepción polar del cosmos" entre muchos pueblos de origen mesoamericano. Se extraña en este recuento la mención del canibalismo entre los mexicas en virtud de su importancia para la guerra y la ritualidad.[2]

En este libro se propone la noción de "ontología alimenticia", que acorde con el autor explica la sociabilidad en virtud de los alimentos que se intercambian, de entre los cuales sobresalen los animales de corral en el establecimiento de vínculos de parentesco y compadrazgos; al formar parte de ofrendas y participar de estas alianzas, los animales configuran también las relaciones de parentesco terrenal que a su vez en algunos casos trascienden al plano sobre-natural, para emparentar con los dioses protectores, como lo ha señalado López Austin.

Así, en este libro, el fenómeno alimentario no se observa en una dimensión orgánica o de la relación entre naturaleza y cultura, sino, y sobre todo, en su dimensión cosmológica a través del papel que la alimentación ha tenido —y sigue teniendo— en la configuración de los ámbitos ceremonial y ritual en los pueblos indígenas; un análisis que abre posibilidades para profundizar, desde la antropología, en ¿qué fue/es humano? en el mundo indígena, "donde todas las cosas son humanas".[3]

[2] Stan Declercq, "De las múltiples variantes de canibalismo en el México antiguo", *Noticonquista*, México, IIH-UNAM, recuperado de: <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1860/1856. Visto el 01/09/2020>

[3] Eduardo Viveiros de Castro (2010), *op. cit.*, p. 44.

Instituto Andrea Wolf de la Academia Jineolojî, *Matar y transformar al hombre dominante,* Rojava, IAWAJ, 2021*,* 62 pp.

Jorge Alonso*

Ese instituto kurdo ha editado otros libros como *Mujer, vida y libertad* que trata el movimiento de mujeres convencidas de que su liberación es el paso necesario para la liberación de toda la sociedad. Señalan que la mujer no es una eterna oprimida porque tiene la capacidad de transformar la realidad. Otra de sus publicaciones ha sido *Educación revolucionaria en Rojava*, en la que ahondan en la formación desde la perspectiva de la revolución mundial de las mujeres. Este instituto tiene talleres, imparte cursos y ha difundido videos como *Mujeres, plantas y naturaleza.* Sus integrantes están convencidas de que la estructura Estado-nación es opresiva y patriarcal. Luchan contra el capitalismo, pero saben que el patriarcado tiene raíces muy añosas, lejanas al origen del capitalismo. Al unirse el patriarcado con el capitalismo, la dominación, la opresión, la explotación y el despojo se profundizan y dinamizan. Las mujeres kurdas impulsan una democracia popular confederada basada en el papel fundamental de las mujeres y en la defensa de la madre naturaleza. Al ser este instituto parte de la Academia Jineolojî, llama la atención de que la raíz de ese término en *jin* (mujer-vida) y el sufijo *logía* (conocimiento o ciencia), que se traduciría como la ciencia de la mujer y la vida. Las kurdas defienden que Jineolojiî es la ciencia y metodología alternativas de la mujer, por las cuales consiguen conocimientos para realizar la liberación de la mujer y la sociedad.

En este instituto se propician discusiones sobre cómo superar la mentalidad patriarcal. Se profundiza en la lucha contra el sexismo y el patriarcado en lo personal, en los colectivos y en las organizaciones sociales. La experiencia del norte y este de Siria han jugado un papel preponderante en esas reflexiones. El objetivo del instituto es el intercambio de conocimientos de la historia de la mujer y de las luchas mundiales para construir sociedades libres. Situado en Rojava, ha ido construyendo redes mundiales. Se explica que las mujeres se han movilizado para contrarrestar la dominación masculina y la violencia patriarcal. Se ha ido ganando la mente de las mujeres, pero también insisten en que los hombres vayan superando su propia mentalidad patriarcal. Hay el convencimiento de que si no se desafía el patriarcado que vive dentro de hombres y mujeres, se fracasaría en los demás esfuerzos revolucionarios. La violencia patriarcal se expresa desde los más cercanos. Explican que la motivación para publicar este folleto surgió de vivencias más que de cuestiones abstractas. Saben que los hombres tienen el potencial de superar el patriarcado. Precisan que dicho comportamiento debe ser exhibido por todos los géneros. De manera hiperbólica apuntan que los hombres podrían empezar a "matar al hombre dominante" dentro de ellos mismos. Aceptan que esa frase no puede tomarse literalmente, pues

* Profesor investigador emérito del CIESAS Occidente.

es un acto opuesto a la autodestrucción, y va en el sentido del rescate. Aclaran que es un camino largo y difícil. Recuerdan que los movimientos feministas han hecho contribuciones para definir y desafiar al patriarcado. Definen a éste como la dominación/gobierno de los hombres, pero insisten en que en la realidad el sistema es más complejo, pues se basa en una jerarquía opresiva que pone a los hombres por encima de las mujeres, la naturaleza y la sociedad. El patriarcado subyace en todos los sistemas opresivos, y se hace presente en cada interacción humana. Para superarlo hay que pensar en el tipo de hombre libre que considera que la mujer y la sociedad deben ser libres también. La lucha contra el patriarcado es una forma de autodefensa de la sociedad. Hay que encontrar formas de enfrentar la violencia de género, impulsar mecanismos de justicia y reparación, y construir alternativas. En la lucha contra el patriarcado son relevantes los movimientos de mujeres contra el feminicidio y por su liberación. El folleto realiza una incursión histórica para mostrar cómo se fue arraigando el patriarcado. Realiza una exploración sobre cómo el patriarcado ha calado en la vida y emociones de la gente. Hace ver que si las instituciones patriarcales fueran inevitables, no tendrían que depender tanto de los sistemas de violencia visibles e invisibles, como los sistemas jurídicos represivos. El patriarcado se expresa también en la destrucción de la naturaleza.

Las kurdas sostienen que la opresión original en la historia no es de clase, sino de género. Su experiencia de liberación ha sido muy rica, original e inspiradora. Para ellas, la liberación de la mujer y la transformación de la mentalidad masculina dominante resultan elementos esenciales para la liberación de la sociedad. Para avanzar, las kurdas se han ido organizando y han estado dando una lucha ideológica. Crearon un ejército de mujeres y un partido de mujeres. La lucha de batallones kurdas contra el Estado Islámico fue relevante en la derrota de ese grupo fundamentalista tan opresor del mundo femenino. Impulsaron la teoría de la separación, que ve la posición de la mujer en la sociedad como una continuación del hombre dominante y sus necesidades. Se argumenta la separación mental y física de esa red de relaciones. Propugnan romper las influencias tóxicas del sistema y crear espacios para desarrollarse. Al separarse de la mentalidad masculina dominante, inlcuyendo la que llevaban dentro, las mujeres trascienden al patriarcado. La teoría de la separación incluye transformar a los hombres, eliminando su capacidad de tener a las mujeres a su disposición. Entre los kurdos hubo resistencias a estos cambios, pues el proceso de desmantelamiento del patriarcado no es empresa fácil, pero el movimiento de las mujeres kurdas ha ido avanzando.

Los kurdos han llevado la idea de la liberación de la mujer a que sea el centro de la revolución en el Kurdistán, la cual se basa en varios pilares: amor y defensa de la tierra; la liberación de la mente para tener una vida libre; los principios de colectividad y organización; luchar contra la injusticia y la opresión, y oponerse a la idea de la belleza que ha sido utilizada por el patriarcado contra las mujeres. El movimiento de liberación ve todas las relaciones como microcosmos

de las relaciones de género en la sociedad. Se hace ver que la familia y las demás relaciones bajo el Estado y el capitalismo perpetúan el patriarcado y destruyen el amor. En lugar de reproducir las relaciones de pareja opresivas, se han comprometido a desafiar actitudes patriarcales haciendo ver cómo son posibles las relaciones libres; y esto no reducido al ámbito individual, sino como algo comunitario.

Los escritos de Abdullah Öcallan han sido muy relevantes en la lucha anticapitalista y antipatriarcal de los kurdos. Él ha dicho que "matar al hombre" significa matar a un hombre que no va más allá de la fea actitud de un tirano, un consumidor de una mujer. Ha recalcado que la época de explotación sexual de una mujer debe quedar atrás, pues la mujer es un ser vital, importante para todos en igualdad y libertad. "Matar al hombre" tiene como objetivo desmantelar y superar un sistema de relaciones de poder. En la guerra contra la propia hombría se logra un mundo sin opresión. Para eso hay que ir contra los códigos emocionales y las relaciones aun sancionados por leyes que ponen al hombre por encima de la mujer. Pero para eso la mujer debe organizarse. En el norte y este de Siria, las relaciones de género han sido radicalmente redefinidas y reorganizadas como parte de una continua lucha holística y una vida colectiva. Las mujeres han ido abrazando esa lucha para liberarse de sujeciones mentales, físicas y organizaciones dependientes de los hombres, para autorganizarse. Han visto que los hombres necesitan de las mujeres para liberarse del patriarcado. La organización autónoma de mujeres ha tenido un gran impacto, y ha desencadenado cambios de los roles y las relaciones de género en la vida diaria. Las mujeres se han ido involucrando en la lucha, en la política y en todas las áreas de la sociedad. Se han impulsado programas educativos para transformar al hombre. Han aprendido que transformar al hombre y liberarlo de sus visiones patriarcales implica una lucha continua. La voluntad de cambiar implica erradicar muchos aspectos del patriarcado. Un mensaje clave es el daño y la violencia que el patriarcado ejerce sobre la personalidad.

El instituto organizó una serie de talleres sobre la deconstrucción de la identidad masculina dominante en diferentes contextos. Desde el comienzo de la revolución en Rojava se han desarrollado programas para hombres con el fin de propiciar su transformación. Se ha constatado que el mundo está lleno de mujeres, hombres y otros géneros que quieren democracia, libertad y revolución. Los movimientos de mujeres por todo el mundo han estado luchando por su liberación. Se ha visto que hay hombres que han resistido las normas patriarcales y que se han convertido en verdaderos compañeros de las mujeres, cuestionando las ideas prevalecientes de masculinidad, feminidad y sexualidad. El folleto quiere ser parte de ese viaje hacia la libertad, dando forma a nuevas preguntas, destacando experiencias, y abriendo puertas. Espera que los hombres tomen iniciativas al respecto y que las mujeres contribuyan a los análisis de la personalidad de los hombres. Los movimientos de mujeres cuestionan, animan y desafian a los compañeros masculinos; y muestran como construir la belleza, la organización y el amor. El resultado de ese proceso

dependerá de la responsabilidad de los hombres. Se plantea que se debe ver la lucha de género no como algo limitado a mujeres. Para todo esto se aduce la experiencia de Rojava (en el norte y este de Siria) con el movimiento revolucionario que ahí se ha gestado, para mostrar que todo esto es posible y fructífero. Se recapitulan las diversas fases por las que ha atravesado: organización autónoma de las mujeres en las montañas, separándose de las relaciones opresivas e impulsado la liberación de las mujeres. Se enfatiza que, para poner fin a la crisis causada por el patriarcado, se deberían explorar las posibilidades de resistencia y de reconstrucción de las relaciones que se basan en la valoración de la vida. El folleto termina preguntando qué iniciativas y acciones se podrían vincular con un programa mundial común para superar el patriarcado.

Una escritora llamó la atención de que a mediadios de julio de 2021 se celebró el noveno aniversario de la revolución de las mujeres en Rojava. Enfatizó que las mujeres kurdas de Rojava apuntaban a que la esclavitud de las mujeres había sido el comienzo de todas las demás esclavitudes. Lamentó una especie de conspiración del silencio para no dar a conocer los logros de la revolución de las kurdas. Planteó que era inspirador conocerla, pues contrarrestaba todos los prejuicios que la gente tiene sobre Medio Oriente como un lugar implacablemente difícil para las mujeres. Destacó que la regla de copresidencia en Rojava garantizaba que las mujeres compartieran todos los puestos de la autoadministración por igual con los hombres. El confederalismo democrático ahí logrado es una forma de democracia directa, en la que la voluntad del pueblo se expresa por medio de las comunas vecinales, mediante la elección de comités con igual representación de hombres y mujeres. Las mujeres tienen el derecho de veto sobre cualquier decisión considerada perjudicial para ellas. Se han ido creando cooperativas para impulsar el desarrollo económico, muchas de las cuales se encuentran en manos de mujeres. Sabiendo que el patriarcado se afianzó al privar a las mujeres del poder económico, para debilitarlo, las riendas económicas las han ido tomando las mujeres.[4] Considero de gran actualidad la lectura de este folleto. La profundización en la experiencia de la revolución de las mujeres en Kurdistán removerá muchas ideas y prácticas prevalecientes, y abrirá fecundas y novedosas discusiones.[5]

[4] Rahila Gupta (2021), "El llamado desde Rojava", *Desinfomémonos. Periodismo de abajo*, Kurdistán América Latina (trad.), recuperado de: <https://www.kurdistanamericalatina.org/el-llamado-desde-rojava/>.

[5] Entre los últimos escritos del antropólogo David Graeber se encuentran los que hizo sobre el movimiento kurdo y la influencia de Öcallan. Al respecto, véanse los siguientes enlaces: <https://www.elsaltodiario.com/guerrilla-translation/david-graeber-sobre-el-confederalismo-democratico-y-el-pensamiento-de-ocalan-(i)>; <https://www.kurdistanamericalatina.org/david-graeber-sobre-el-movimiento-kurdo-y-el-pensamiento-de-ocalan-parte-ii/>; <https://www.elsaltodiario.com/guerrilla-translation/david-graeber-sobre-el-movimiento-kurdo-y-el-pensamiento-de-ocalan-(parte-iii)>.

Conviene conocer otro folleto de las kurdas acerca de su Jineolojî: <http://www.catedraalonso-ciesas.udg.mx/sites/default/files/jineoloji.pdf>; y una publicación en torno a la revolución de las mujeres: <http://www.catedraalonsociesas.udg.mx/sites/default/files/revolucion_de_las_mujeres.pdf>.

Semblanza

SILVIA GÓMEZ-TAGLE LEMAISTRE
(1944-2022)

IN MEMORIAM

Silvia Gómez-Tagle, nuestra querida fundadora y directora ha partido de este mundo. Su ausencia deja un vacío enorme que será imposible de cubrir. Sin embargo, su incansable labor al frente de *Nueva Antropología* nos lega un proyecto editorial colectivo, autónomo e interinstitucional, que ha sido fundamental en el desarrollo de la antropología mexicana en los últimos 47 años. A manera de homenaje, las y los integrantes del Comité de Redacción hemos decidido escribir unas breves palabras sobre varias etapas de su vida, que muestran su amplia trayectoria en el campo académico-social donde siempre pugnó por construir un mundo mejor. Esperamos que este compartir colectivo sirva para que nuestras lectoras y lectores recuerden a Silvia con mucho cariño y, a su vez, tengan certeza de que la revista mantendrá el espíritu abierto, plural y de vanguardia que ella siempre propició.

SILVIA GÓMEZ-TAGLE: ENTRE EL MOVIMIENTO DEL 68, LA INSURGENCIA SINDICAL Y LA LUCHA POR LA DEMOCRACIA

Raúl Nieto

Silvia ha sido reconocida por su atenta mirada, su agudo análisis y su participación en el campo político mexicano, donde, durante casi medio siglo, se sumó personal y apasionadamente en una arena particular: la construcción de una sociedad democrática en México.

Quisiéramos llamar la atención sobre su actividad política, que inició desde muy joven con su participación en el movimiento estudiantil de 1968. Años más tarde, sus ímpetus políticos se convirtieron en agudeza heurística: ya como novel investigadora de El Colegio de México realizó, a principios de

la década de 1970, una investigación sobre las sociedades de crédito ejidal de La Laguna (Gómez-Tagle, 1974), en la que evaluaba el desmantelamiento de la colectivización agraria cardenista. Esta investigación le permitió desplegar una mirada cercana sobre los procesos laborales y las formas de organización de los trabajadores del campo (el llamado proletariado rural). Ahí, mediante la realización de un enorme trabajo documental y de entrevistas, pudo identificar cuidadosamente las formas de control corporativo y corrupto que ejercían las instituciones bancarias rurales de naturaleza estatal, y las dirigencias locales asociadas a las organizaciones campesinas oficiales, sobre ejidatarios y trabajadores rurales.

En la segunda mitad de esa misma década, cuando en México resurgía con un brío inédito la lucha proletaria, Silvia tuvo la claridad para percibir la magnitud de lo que acontecía en el país y nos dejaba ver que en ese momento se convertía en "noticia de primera plana el movimiento obrero y en particular la 'insurgencia sindical' […] los movimientos sindicales de mayor trascendencia nacional han sido encabezados por los trabajadores de las empresas nacionalizadas" (Cordero y Gómez-Tagle, 1978: 97 y 98). Muchos años después, Silvia recordaba en entrevista que: "Rodolfo [Stavenhagen] apreciaba mucho mi trabajo, me presentó con el líder de los electricistas democráticos [Rafael Galván] y me ayudó a establecer contactos para hacer una investigación que era muy importante para mí, sobre el sindicato de los electricistas" (Gómez-Tagle, 2021: s.p.).

Ese interés se cristalizó en diversos trabajos (entre otros, Gómez-Tagle, 1980; Gómez-Tagle y Miquet, 1976; Cordero y Gómez-Tagle, 1978); en ellos, Silvia tuvo la sensibilidad política para identificar

> […] la Tendencia Democrática, [como] uno de los movimientos políticos sindicales más importantes en los últimos años, ha sido encabezado precisamente por un amplio sector de los trabajadores electricistas pertenecientes a la CFE [Comisión Federal de Electricidad]; y todavía sigue pendiente la integración de los trabajadores de la CLyFC [Compañía de Luz y Fuerza del Centro] a la CFE, con su consecuente incorporación al Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM) (Cordero y Gómez-Tagle, 1978: 116).

Silvia reconocería que:

> Las demandas de este movimiento pasaron de ser laborales, a implicar un programa político para la reestructuración del movimiento obrero y la modificación de la política económica de las empresas estatales, planteando la posible necesidad de crear instancias de democracia directa, como la participación de los trabajadores en la administración de las empresas estatales, con el fin de lograr que la intervención del Estado en la economía mexicana adquiera un significado social, congruente con los

> postulados de la Revolución de 1910 (Cordero y Gómez-Tagle, 1978: 123).

No obstante su simpatía hacia la clase obrera industrial, siempre mantuvo su mirada crítica sobre el movimiento encabezado por los electricistas democráticos. Sin duda, la "Declaración de Guadalajara" (1975) de la Tendencia Democrática electricista representaba el manifiesto obrero más importante y maduro del siglo XX en México:

> […] proponía doce puntos, para "llevar adelante la Revolución Mexicana"; entre los cuales destaca, por su importancia, la idea de reorganizar el movimiento obrero en sindicatos nacionales de industria por rama. Se manejó también la idea de consolidar la alianza de los trabajadores del campo y la ciudad, la cual sí representó una innovación respecto de programas anteriores. En documentos posteriores se expresa con mayor claridad una posición de clase. En 1976 se reconoció que la etapa "nacionalista revolucionaria" es transitoria para llegar al socialismo, y también que la "Declaración de Guadalajara" fue un programa popular nacionalista para una etapa de la lucha, pero que ha faltado una caracterización del Estado mexicano con una perspectiva política más amplia (Gómez-Tagle, 1980: 200-201)

La experiencia vivida por el movimiento de los electricistas permitió conocer los límites del Estado mexicano ante el amago de una huelga nacional, que amenazaba con paralizar y dejar a oscuras al país entero: "Las secciones de la TD [Tendencia Democrática] fueron ocupadas por el ejército el 16 de julio, antes de que se declarara la huelga, muchos trabajadores fueron reemplazados, y los que regresaron al trabajo aceptaron la dirección cetemista del SUTERM" (Gómez-Tagle, 1980: 204). Silvia no sólo analizó críticamente estos sucesos, sino que los acompañó atestiguando —en su ascenso y en su derrota— uno de los momentos más importantes de la lucha proletaria en México.

A lo largo del trayecto biográfico de Silvia, es posible identificar cómo acompañó los movimientos sociales y políticos más significativos de México: durante la década de 1970 a la Tendencia Democrática en el plano sindical; en las dos décadas siguientes al movimiento democratizador encabezado primero por Cuauhtémoc Cárdenas, y ya iniciado este siglo en la lucha de Andrés Manuel López Obrador. En estas lides no siempre salió victoriosa, pero sin duda en ellas desplegó no sólo su inteligencia y fina capacidad analítica, sino que también expresó su optimismo, pasión y sobre todo su buen humor.

No sobra recordar y agradecerle a Silvia el que durante casi medio siglo haya hospedado y mantenido siempre abiertas las páginas y números de *Nueva Antropología* a los resultados de investigaciones antropológicas que se atrevían a abordar temas laborales y sindicales, que hasta finales de la década de 1970 eran considerados aún por muchos como asuntos ajenos a la antropología. Sin duda, estas temáticas, al lado de muchas otras iniciativas

innovadoras (género, imaginarios, representaciones, sexualidad, violencia, afectividad, deportes, ocio, etcétera), le dieron un lugar importante a la revista en el mundo hispanohablante y honraron su subtítulo al permitir el diálogo no sólo con las otras disciplinas sociales, sino también con las humanidades.

UN PROYECTO AUTÓNOMO VISIONARIO EN NUESTRA DISCIPLINA: UNA *NUEVA* REVISTA DE *ANTROPOLOGÍA*

Héctor Tejera

Quienes la conocimos sabemos que uno de los proyectos más importantes de Silvia fue la propuesta de iniciar un esfuerzo editorial colectivo que marcara una diferencia en nuestro campo de estudio: *Nueva Antropología*. En su papel de directora y fundadora, desde la aparición del primer número luchó por otorgarle autonomía de las instituciones académicas que promovieron su nacimiento, para garantizar una pluralidad temática y la apertura a enfoques de investigación emergentes en el campo de las ciencias sociales. La defensa de esta característica distintiva del entonces novel proyecto editorial pasó por varias etapas, que valen la pena rememorar a manera de homenaje. *Nueva Antropología* se constituyó como una asociación civil en 1971, cuyo objetivo, como dice su primer editorial, radicaba en:

> Por una parte, servir como medio de expresión a todos los antropólogos que ejecutan trabajos de investigación concreta, empeñados en la aplicación de nuevos enfoques teóricos y metodológicos; por otra parte, constituirse en el órgano de difusión, en la tribuna de un debate alrededor de los problemas que atañen a la antropología misma como una rama de las ciencias sociales contemporáneas (Consejo Editorial, 1975: 4).

La primera defensa de la autonomía se dio al destacar su separación "orgánica" de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). En efecto, los primeros números de la revista estuvieron apoyados financieramente con recursos del INAH a través de la ENAH, hasta que algunos profesores, en una de las reuniones del Consejo Editorial —que debe haberse realizado en 1975 o 1976—, manifestaron que la revista debía ser entregada a la ENAH, la cual a través de una comisión establecería su organización a partir de ese momento. Silvia se negó aduciendo que la ENAH, dado el momento por el cual atravesaba, no tenía las condiciones que garantizaran la continuidad de la publicación. Además, argumentó que este proyecto editorial no carecía de un apoyo institucional, ya que estaba impulsado por la asociación civil, conformada por connotados antropólogos y antropólogas, que servían de vínculo con sus instituciones académicas, pero dicha articulación no implicaba ceder el control editorial de la revista a ninguna de ellas.

A partir de la primera defensa de la autonomía interinstitucional de la revista, algunos profesores de la ENAH dejaron el Consejo Editorial. Esta si-

tuación sentaría un precedente importante en la vida organizacional de *Nueva Antropología*, ya que marcó la pauta a seguir en los apoyos y financiamientos que obtendría la publicación de diversas instituciones académicas. Todavía el número 5 de 1976 salió publicado con el lema de la ENAH en la portada y una fotografía de Héctor Díaz-Polanco y Laurent Guye, de una trilladora producto de su trabajo de campo en Valle de Santiago, Guanajuato. A partir del número 6, Silvia comenzó una campaña que duraría toda su vida: la de gestionar recursos institucionales para que saliera la revista. En ese momento, el Consejo Editorial decidió integrar a algunos alumnos de la ENAH, por ejemplo, Magalí Civera —quien renunció en 1980 por haber estudiado Antropología Física y no ubicarse en la línea de la revista—, Ludka de Gortari, José del Val, y quien esto escribe. A nivel editorial, ese número inauguró un nuevo esquema de producción, ya que se imprimió en colaboración con García y Valadés, reconocida editorial que publicaba la revista *El Cuento*, y con la que Silvia tenía una relación personal.

A partir del número 7, el organigrama de la revista cambió y se estableció una subdirección encabezada por Lourdes Arizpe y Héctor Díaz-Polanco. Posteriormente se integró a la subdirección José del Val y se amplió el Consejo Editorial con colegas como Andrés Fábregas, Andrés Medina, Rebeca Panameño, Enrique Nalda, Juan Yadeum y Eduardo Matos. Poco a poco la revista se fue haciendo de un lugar en el campo de la difusión antropológica y gracias a las gestiones de Silvia se logró que Guillermo Bonfil y Gloria Ruiz de Bravo-Ahuja apoyaran su edición desde el CIS-INAH y el CIIIS, respectivamente. A estos vínculos interinstitucionales se sumaría el Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Eran otros tiempos y el acceso a los resultados de las investigaciones sociales estaba mediado por los formatos impresos; se editaban 3 000 ejemplares en papel, que se fueron reduciendo a 2 000 a partir del número 8. Los temas predominantes en la agenda de debate antropológico de ese entonces —que encontraron espacio en la revista— fueron el campesinado, la cuestión étnica, así como la relación del marxismo con la arqueología y la antropología. Para 1980 se diversificaron las instituciones que apoyaban la revista, se lograron acuerdos con el Conacyt, el Instituto Nacional Indigenista y la Dirección de Educación Indígena de la SEP, aumentando el respaldo interinstitucional y con ello la libertad para exponer cualquier temática en el campo de las ciencias sociales. Por ejemplo, con los financiamientos obtenidos se editaron los números 15 y 16 sobre movimientos armados en América Latina. Para 1981, fue la primera vez que El Colegio de México colaboró con la edición de *Nueva Antropología*.

A partir de ese momento, la revista sería testigo de una diversificación temática en la investigación antropológica en México, que tendría como base conceptual una gran variedad de enfoques teórico-metodológicos. No precisaré los temas que dieron pauta a

cada número (Tejera, 1989), pero hoy día es innegable el aporte de esos textos en la diversificación de estudios que experimentó nuestra disciplina a finales del siglo XX. Una tarea pendiente de realizar, es un balance de los números publicados de 1994 a la fecha, ya que la revista es indicativa de algunas de las agendas de investigación y paradigmas teóricos que son parte de la historia, no sólo de la revista y la antropología, sino de las ciencias sociales en general. Al respecto, la publicación fue ampliando su espacio de reflexión y muchos de los números editados comenzaron a mostrar temáticas más extensas que las preocupaciones propias de la cocina antropológica. Ése también fue un esfuerzo realizado por Silvia en cuanto a convertir a *Nueva Antropología* en una revista que, como expresaba su portada, estaba dedicada a las ciencias sociales.

Habría que mencionar algunos momentos de tirantez con la perspectiva que la revista mantuvo relacionada, ya no con su autonomía institucional, sino con la académica. El primero de ellos, cuando algún artículo sobre autonomía no fue aceptado por dos de los dictaminadores (lo que implicaba su rechazo) y su impulsor reclamó aduciendo que era políticamente importante para la publicación (y para él) que se divulgara. Ante la negativa de Silvia y el Consejo Editorial, el promotor renunció a la revista. No fue el único caso polémico que generara conflictos internos, pero sí el que marcó la pauta para determinar que los procedimientos de dictaminación en el trabajo editorial de la revista estaban por encima de otras consideraciones. Hubo otros desencuentros en los que los promotores de un proyecto editorial se incomodaron por el resultado de los dictámenes y dado que algunos eran especialistas en el tema, propusieron tener voto de calidad al respecto. El Consejo Editorial mantuvo, como lo sigue haciendo hasta la fecha, que el principio de evaluación de los dictámenes fuera la guía central para admitir los artículos, aun cuando algunos fueran considerados insuficientes por quienes proponían un *dossier* temático.

El propósito de mantener la autonomía de *Nueva Antropología*, y al mismo tiempo garantizar su seguridad económica, fue uno de los esfuerzos más complejos a los que se enfrentó Silvia durante todo el tiempo en que encabezó la revista. En la medida en que los recursos y, por tanto, los apoyos institucionales se fueron haciendo cada vez más exiguos a través de los años y en los periodos de crisis económica, ella buscó por una parte que el Conacyt financiara su impresión, como otras muchas revistas académicas, pero los procedimientos de calificación para las publicaciones científicas establecidas por dicho organismo se confrontaron con las políticas editoriales con las cuales se editaba *Nueva Antropología*. Por ejemplo, la prohibición de que un autor publicara en un lapso menor de dos años, el que los recursos otorgados sólo fueran gastados en ciertos rubros, el calificar a la revista con base en los esquemas de indexación en los cuales estaba inscrita, entre otros. Todo ello, propició que Silvia se rebelara ante la imposición de las políticas editoriales marcadas

por el Conacyt y mantuviera una relación tensa con dicha entidad.

La dificultad para financiar la publicación y seguir conservando su autonomía hizo que Silvia, en su papel de directora, dedicara mucha de su energía y prestigio académico para buscar que alguna institución la "adoptara". Entabló pláticas en diferentes momentos con el CIESAS, la UAM, el INAH y El Colegio de México. Pero en cada caso evaluó por razones distintas que las condiciones que se ofrecían ponían en tensión dos aspectos: el funcionamiento e integración académicas, por un lado, y la supervivencia a mediano plazo, por el otro. No dejó de tener razón, lo que no significa que dichas instituciones no tuvieran motivos explicables: integrar una revista y al mismo tiempo otorgarle autonomía organizativa, no deja de ser un elemento de tensión en la estructura organizacional. No obstante, la historia se puso del lado de Silvia, pues es innegable que *Nueva Antropología* sigue siendo un espacio de libertad académica para quien desee publicar un artículo en el campo de la antropología y las ciencias sociales, desde cualquier enfoque teórico-metodológico.

LA TRAYECTORIA DE SILVIA GÓMEZ-TAGLE COMO MODELO DE LA VOCACIÓN INTERDISCIPLINARIA DE *NUEVA ANTROPOLOGÍA*

MARÁ JOSEFA SANTOS

El primer acercamiento de Silvia con la interdisciplina proviene de su familia, su padre y tío, que la pusieron en contacto con temáticas tan disímiles como la química y la historia, lo que le abrió el mundo al incorporar conocimientos y saberes de ciencias y humanidades en su trayectoria profesional. Misma que, como ella refería, estaba modelada por una singularidad grande, que era caminar con muletas, lo que, en ocasiones, representaba un obstáculo en ciertos espacios de socialización y profesionales, pero no para dedicarse a la historia del arte, que fue su primera ocupación profesional. En la antropología encontró las posibilidades de percibir, a través de entender el comportamiento de la gente y de sus diferentes roles, las particularidades de su propio proceso de socialización. Así, una primera etapa de la vida profesional de la doctora Gómez-Tagle transcurrió entre el mundo del arte y de la antropología.

Tiempo después, Silvia se decantó por la antropología, fundamentalmente por su interés en entender y participar en los procesos políticos, más allá de los imaginarios que se discutirán en las tertulias de los artistas. Su primer trabajo de campo, en la Huasteca, le permitió observar los comportamientos políticos cristalizados en las acciones de los caciques al interior de las comunidades indígenas. A éste se sumó el realizado con el sindicato de los electricistas. También en la ENAH, donde estudiaba, el ambiente estaba muy politizado a partir de los sucesos del movimiento estudiantil del 68. Ahí se vinculó con Luisa Paré, Erwin Stephan Otto y Javier Guerrero, con quienes años después

fundaría *Nueva Antropología* en 1971. Durante esos años, otra situación que incidió en su trayectoria profesional, así como en el rumbo de la revista fue su formación en Inglaterra, donde Silvia aprendió con el antropólogo Mayer Fortes, su tutor, que no se podía comprender lo que sucedía a nivel microsocial sin el contexto de lo macro. Esto lo trasladó a entender el país. Así, para explicar los problemas específicos de un grupo, había que establecer la vinculación entre estos casos particulares y el contexto general, explicación que era válida tanto para la investigación como para la militancia política.

Los distintos intereses profesionales que constituyeron la trayectoria de la doctora Gómez-Tagle se filtraron desde la creación de *Nueva Antropología,* cuya dirección se sumó a sus múltiples quehaceres y se enriqueció de ellos. Así, desde el inicio, la publicación estuvo caracterizada por difundir textos de alto rigor académico sobre temas de vanguardia, construidos desde perspectivas interdisciplinarias y, de ser posible, que señalaran los distintos problemas que aquejaban a las sociedades sobre las que se trabajaba. La doctora Gómez-Tagle alentó, además, la participación de investigadores adscritos a distintas instituciones y de profesionales independientes, entre los coordinadores de *dossiers*, autores de los artículos, así como entre quienes tuvimos el honor de pertenecer al Consejo Editorial. En este sentido, mantuvo la certeza de que el conocimiento que se produce en forma colectiva, dialogando con distintas ideas y posturas, es siempre el más fuerte.

A lo largo de 47 años, Silvia fue la mujer orquesta de nuestra revista. En principio, cada uno de los números se construía considerando nuevos temas, ideas y enfoques donde se incluía la perspectiva de las antropologías y de otras ciencias sociales. El proceso comenzaba con las reuniones del Consejo Editorial en su casa, donde éramos recibidos generosamente. En ocasiones, a esas reuniones se sumaban jóvenes, y a veces no tan jóvenes, investigadores armados con varios trabajos que en conjunto podrían integrar un número completo. La particularidad de estas propuestas era que los trabajos se construían sobre temas y desde perspectivas poco estudiadas en la antropología mexicana. Lo anterior significaba siempre un reto para encontrar a los posibles dictaminadores. Así, el Consejo Editorial tenía un espacio privado, sin invitados curiosos, donde Silvia escuchaba nuestras propuestas para encontrar dictaminadores. No pocas veces, cuando conocíamos del tema o del enfoque, nos tocaba también revisar los textos. La naturaleza del mismo consejo, siempre en continua renovación, merece también una especial mención. A él se sumaban los coordinadores de *dossiers* que habían encajado con las referencias de la revista. Así llegamos varios muy jóvenes que fuimos creciendo en la actividad de investigación y en la editorial al cobijo de algunos más experimentados. Sobra decir que siempre fuimos escuchados y nuestras ideas eran consideradas en ese am-

biente de libertad y respeto que propiciaba Silvia.

Una vez recibidos los dictámenes, la doctora Gómez-Tagle se encargaba de conjuntarlos. Para ello leía los textos, las cartas de los revisores y con ello escribía un documento constructivo y pleno de ideas para revisar y mejorar los trabajos. Hasta hace dos años, ella era también quien se encargaba de la redacción de la introducción y la presentación de cada uno de los números. Adicionalmente, conseguía patrocinadores para la edición entre las numerosas redes que había tejido a lo largo de sus investigaciones y de su militancia. Llevaba los siempre difíciles asuntos de Conacyt y organizaba eventos para presentar los números, donde junto con el coordinador del *dossier* conseguía presentadores, espacios y hasta comida para engalanar el evento.

Como integrante primero del Consejo Editorial y en los últimos años del de Redacción, puedo agregar un hecho que no es quizá tan visible para quienes no participaron en éstos: la capacidad de negociación de Silvia. Con ese aporte, independientemente de las diferencias ideológicas y hasta epistémicas de quienes participábamos en estos órganos colegiados, éramos considerados, con lo que contribuimos de buen agrado a la marcha y permanencia de la revista. Querida Silvia nos dejas una tarea muuuuy grande… Para cumplirla, por suerte, nos dejaste también una gran herramienta: tu ejemplo; esperamos con ella poder seguir fortaleciendo uno de tus proyectos más queridos: la revista *Nueva Antropología*.

EXPERIENCIA Y GENEROSIDAD, SUS BASES PARA FORMAR A LAS NUEVAS GENERACIONES

Ana Peña

Si me preguntaran quién era y qué hizo la doctora Silvia a lo largo de su carrera profesional, sin duda tendría que hacer un justo y preciso resumen de su hoja de vida de más de setenta cuartillas para describir sus andares desde 1970. Sin embargo, esta tarea me desborda y prefiero no asumirla; por ello, en los siguientes párrafos mencionaré lo que a mi juicio se podría destacar de Silvia Gómez-Tagle.

Comenzaría por mencionar que fue historiadora del arte, además de maestra y doctora en Antropología. Tal vez destacaría sus inicios como asesora del ya extinto Comité del Programa Federal de Construcción de Escuelas en México, su paso como directora de la ENAH, su ingreso al Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México, su casa académica hasta el último momento, así como la fundación y dirección de *Nueva Antropología*. Para ser justa con su trayectoria, tendría que mencionar cada una de las instituciones internacionales de gran renombre en las que participó, tales como la Organización de las Naciones Unidas, la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política, el Grupo de Análisis Espacial de América Latina, entre el gran número de universidades extranjeras con las que colaboró.

No podría dejar de citar sus más de ciento cincuenta publicaciones en libros y revistas académicas, que sin duda la

llevaron a pertenecer al nivel más alto del Sistema Nacional de Investigadores en México, además de la redacción de decenas de artículos en periódicos como *El Cotidiano* y *El Universal*, en el que escribió por una década. Asimismo, es innegable su calidad como docente reflejada en su faceta como profesora, desde 1986, en el Programa de Doctorado de Ciencias Sociales de El Colegio de México, donde impartió materias tales como Sistema político en México, La investigación participante en encuestas, Sociología electoral, Geografía del poder, Política e instituciones, Democracia y procesos, entre muchas otras. Desde ese espacio acompañó la formación de investigadores e investigadoras, dirigiéndoles sus tesis, quienes después se convirtieron en renombrados académicos con los que unió fuerzas para la creación de proyectos colectivos.

Refiriéndome a sus proyectos, sin duda mencionaría que coordinó y participó en una veintena de iniciativas de investigación colectivas e individuales, que muchas veces fueron fondeadas por programas institucionales y gubernamentales que creían en ella y la apoyaban. Es necesario hacer énfasis en el hecho de que la doctora Silvia se esforzó por llevar toda esta información al mundo electrónico y las redes sociales; un ejemplo de ello es su portal de internet "Pienso luego Voto" para la difusión relativa al proceso electoral ordinario 2014-2015 del Distrito Federal. Acabaría el recuento de su vida profesional con las innumerables actividades académicas en congresos nacionales e internacionales, y quizá, luego hablaría de sus planes de trabajo a futuro que se vieron interrumpidos el 17 de marzo de 2022, con su sensible fallecimiento.

Ahora bien, si me preguntaran en cambio quién fue para mí Silvia Gómez-Tagle, sí que podría responder de manera muy sintética al haber tenido el honor de acompañarla como asistente de investigación y alumna por más de una década. Fue una de las personas que me formó como profesional en la antropología y me mostró las herramientas para ser disciplinada en nuestra ciencia. Me enseñó a hacer trabajo de campo en contextos de conflicto, a sistematizar, transcribir y analizar información; a conjuntar los enfoques cuantitativos y cualitativos en la antropología y a ser cuidadosa con la escritura y redacción. Me permitió entender cómo funciona una revista académica y a formar parte del proceso de dictaminación. Me mostró cómo se redacta un proyecto de investigación desde sus objetivos, así como otras competencias importantes para la vida, como ser persistente, tenaz, aguerrida y fuerte, a pesar de las limitaciones.

Para cerrar este breve homenaje, me gustaría decir que recopilé los testimonios de becarias y ayudantes de investigación —que como a mí, ella acompañó en su formación—. Sus puntos de vista coinciden en que Silvia era meticulosa, en extremo, al investigar. Era constante y le daba seguimiento a los procesos que le interesaban. Era creativa y buscaba la manera de siempre estar a la vanguardia. Era una luchadora académica y de trabajo siempre a la izquierda. Hasta el último momento veló por la existencia de una

democracia real y era sagaz en sus reflexiones, cuestionamientos y no tenía miedo de decir lo que pensaba.[6] Al igual que estas colegas, considero que la doctora Silvia era una profesional bondadosa y colaborativa, creía en el trabajo de equipo y así lo hizo hasta el último momento. Silvia fue y será una gran mujer.

NUESTROS DIÁLOGOS SOBRE LA IMPORTANCIA DE *NUEVA ANTROPOLOGÍA* EN LA ACTUALIDAD

EMANUEL RODRÍGUEZ

Nunca olvidaré el día que conocí a Silvia Gómez-Tagle, quien para ese entonces ya había recorrido cuatro décadas siendo el alma y soporte de *Nueva Antropología*. En ese primer encuentro nuestra conversación giró sobre la importancia de la revista en la publicación de algunos debates que, con el paso del tiempo, se convirtieron en referentes fundamentales de la antropología mexicana. De esa charla, recuerdo también dos preocupaciones enunciadas por Silvia a manera de retos que tenía que enfrentar la publicación: diseñar un espacio en internet para que los artículos (ya publicados y de reciente aparición) llegaran a más lectores, sin dejar de producirla en su formato impreso; e imaginar una serie de estrategias sociodigitales para que los debates publicados tuvieran una presencia interactiva en redes sociales.

A finales de 2010, como parte de una nueva oleada de integrantes del Comité de Redacción, me incorporé a las reuniones de trabajo en las que se deliberan los procesos de dictaminación, las razones de su autonomía, los esquemas de autofinanciamiento y los pormenores en torno a la producción de la revista. Desde ese entonces he sido testigo de cómo la impronta interdisciplinaria de Silvia —detallada en las palabras antes expuestas por Marijose— promovió que este proyecto editorial siempre mantuviera una política de puertas abiertas a nuevas generaciones del campo de la antropología y las ciencias sociales, que buscan un espacio para difundir sus investigaciones. El resumen de toda esa vida al frente de la publicación fue magistralmente sintetizado por Silvia, en el marco del V Congreso Mexicano de Antropología Social y Etnología, cuando dictó la conferencia "El impacto de la revista *Nueva Antropología* en la consolidación de la antropología en México", en 2018.[7] En esta especie de auto-etnografía de las vivencias de Silvia en torno a *Nueva Antropología*, se confirmó que por casi cinco décadas la revista se ha mantenido como una tribuna de debate e intercambio de ideas en torno a investigaciones sociales comprometidas con la aplicación

[6] Gracias a los testimonios brindados por Brenda Perea, Dulce Falcón, Fernanda Ramírez y Greta Vicuña.

[7] Que complementa los recuentos realizados por Tejera (1989), Krotz (1997), Alonso (1997), Castellanos (1997), Paré (1997), Garma (1997), Menéndez (1997), Nivón (1997), Muñiz (1997) y Palerm Viqueira (1997).

de innovadores enfoques teóricos y metodológicos.

Las reflexiones colectivas en las que participaba con el grupo de estudiantes y becarios vinculados con *Nueva Antropología* —encabezados por Ana Peña—, incentivaron el ímpetu de Silvia para comenzar proyectos y debates, en el marco del Consejo Editorial, enfocados a migrar la revista a los entornos sociodigitales, lo cual implicó iniciar una estrategia de digitalización de todos los números que sólo estaban impresos (algunos de los cuales son ejemplares de colección). Este tránsito del papel a los repositorios de internet fue impulsado por el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM y, posteriormente, gracias al apoyo del INAH, se ha construido un acervo digital accesible a todas las personas interesadas en su consulta. Sin embargo, la creatividad y el empuje de Silvia no se limitó a extender su difusión. También se dio el gusto de dialogar con un grupo de jóvenes raperos y retroalimentar sus rimas para crear "El rap de *Nueva Antropología*",[8] para celebrar el 41 aniversario de la publicación.

En las últimas reuniones del Consejo Editorial, Silvia fue enfática en que se tendría que idear un portal de internet que le permitiera a la comunidad antropológica incentivar debates emergentes sobre alguna temática, propuesta teórica o enfoque metodológico, tal como en su momento acontecieron presencialmente en los auditorios del Museo Nacional de Antropología o de la ENAH, y que se convirtieron en números clásicos; pero ahora buscando fomentar un diálogo virtual polifónico con investigadoras/es de otras latitudes y de diversas disciplinas sociales, lo cual refrendaría el carácter innovador e interdisciplinario de la revista, sin perder su impronta antropológica.

La creatividad y el empeño de Silvia por posicionar a *Nueva Antropología* en los mundos sociodigitales nos deja la tarea de crear un soporte virtual que permita acceder a todos sus números y, a su vez, generar contenidos con reflexiones emergentes que formen parte de la agenda de debate contemporáneo de la antropología y de otras disciplinas sociales. Este espacio *online* debe garantizar la pluralidad de posiciones —como siempre ha hecho la revista— y promover diálogos entre quienes en la segunda mitad del siglo XX abrieron brecha a la "nueva antropología", y las generaciones más recientes que realizan investigaciones innovadoras desde enfoques experimentales y creativos bajo un encuadre interdisciplinario. Todo ello apegado a los criterios de calidad que han distinguido a este proyecto editorial. Sabemos hacia donde vamos porque Silvia nos marcó el camino y nos dejó una revista que vale la pena mantener muchos años más. Estoy seguro que las y los integrantes del Consejo Editorial seguiremos trabajando para lograr que *Nueva Antropología* persista como un referente en el campo de las publicaciones científicas de México e Iberoamérica. Ése es el mejor homenaje que le podemos hacer a nuestra querida directora y fundadora: Silvia Gómez-Tagle.

[8] Véase la plataforma de YouTube, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=XAFbofXe4Os>.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Jorge (1997), "La antropología política y las elecciones en México", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 51, febrero, pp. 23-42.

CASTELLANOS, Alicia (1997), "La cuestión étnica vista en *Nueva Antropología*", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 51, febrero, pp. 43-58.

CONSEJO EDITORIAL (1975), "Editorial", *Nueva Antropología,* vol. I, núm. 1, julio, pp. 3-4.

CORDERO, Salvador y Silvia GÓMEZ-TAGLE (1978), "Estado y trabajadores de las empresas estatales en México", *Estudios Políticos*, vol. 4, núm. 16, pp. 97-130, recuperado de <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.1978.16.60589>.

GARMA, Carlos (1997), "Perspectivas en la investigación de la religión", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 51, febrero, pp. 105-118

GÓMEZ-TAGLE, Silvia (1974), *Organización de las sociedades de crédito ejidal de La Laguna*, México, Centro de Estudios Sociológicos-El Colegio de México (Cuadernos del CES, 8).

_____ (1980), *Insurgencia y democracia en los sindicatos electricistas*, México, El Colegio de México (Jornadas, 93).

_____ (2021), "Del arte a la antropología militante: una nueva forma de pensar la antropología. Reflexiones de la doctora Silvia Gómez-Tagle" (entrevista por María Josefa Santos Corral), *Ciencia UANL. Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Universidad Autónoma de Nuevo León* , año 24, núm. 108, julio-agosto, recuperado de: <http://cienciauanl.uanl.mx/?p=11142>.

_____ y Marcelo MIQUET (1976), "Integración o democracia sindical: el caso de los electricistas", en José Luis REYNA *et al*., *Tres estudios sobre el movimiento obrero en México*, México, El Colegio de México (Jornadas, 80).

KROTZ, Esteban (1997), "La antropología mexicana actual y futura: tres puntos críticos", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 51, febrero, pp. 11-22

MENÉNDEZ, Eduardo L. (1997), "Antropología médica: espacios propios, campos de nadie", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 51, febrero, pp. 88-104.

MUÑIZ, Elsa (1997), "De la cuestión femenina al género: un recorrido antropológico", *Nueva Antropología,* vol. XV, núm. 51, febrero, pp. 119-132

NIVÓN, Eduardo (1997), "La ciudad vista por *Nueva Antropología*", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 51, febrero, pp. 71-82.

PALERM VIQUEIRA, Jacinta (1997), "El trabajo de campo y la formación de investigadores en antropología social", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 51, febrero, pp. 133-144.

PARÉ, Luisa (1997), "Tendencias en la investigación sobre temas rurales en los últimos 20 años", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 51, febrero, pp. 59-70.

TEJERA, Héctor, (1989) "Catorce años de la revista *Nueva Antropología*", *Nueva Antropología*, vol. X, núm. 36, julio, pp. 117-122.

TENDENCIA DEMOCRÁTICA DEL SUTERM (1975), "Declaración de Guadalajara", recuperado de: <https://manifiestosdelpueblo.wordpress.com/declaracion-de-guadalajara/>.

POLÍTICA EDITORIAL

EXCELENCIA Y ORIGINALIDAD

Nueva Antropología ha sido aceptada en el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica del Conacyt, por lo que los trabajos publicados tienen un peso curricular significativo. Es una revista que recibe con gran interés las colaboraciones de investigadores en ciencias sociales, tanto nacionales como extranjeros.

COMPROMISO

Los trabajos deben ser originales en español, de preferencia resultado de investigación teórica o empírica, y abordar temas de ciencias sociales, en particular de antropología.

El autor(a) debe comprometerse con la revista *Nueva Antropología* a no someter simultáneamente su artículo a la consideración de otras publicaciones en español.

DICTAMEN

Todos los trabajos serán revisados por dos dictaminadores anónimos y evaluados por el Consejo Editorial. Los autores conocerán el resultado del arbitraje por la vía más rápida.

PROYECTOS TEMÁTICOS

La revista también acepta proyectos para números temáticos. La propuesta deberá contener un texto relativo al tema del proyecto de 500 palabras, aproximadamente, y un listado de los artículos con los datos de los autores, así como un resumen de cien palabras de cada artículo. Los proyectos serán evaluados por el Consejo Editorial.

OTROS MATERIALES PUBLICABLES

Son bienvenidos los documentos, las reseñas bibliográficas, los comentarios de reuniones académicas, los programas de congresos, cursos o seminarios. Y con mucho gusto se hará un anuncio en la sección "Novedades editoriales" de la portada de los libros que se reciban para tal fin.

ENVÍO DE MATERIALES

Los textos y otros materiales para publicación deberán ser enviados a:
revista_na@yahoo.com.mx o nuevaantropologia@gmail.com
Facebook: REVISTA NUEVA ANTROPOLOGÍA
Emanuel Rodríguez Domínguez, Director de la revista
Deborah Faudoa y Brisa Martínez, Asistentes editoriales

NORMAS EDITORIALES

ENVÍO DE ARTÍCULOS O RESEÑAS
Para iniciar el proceso de dictamen, los artículos deberán satisfacer las siguientes normas editoriales de la revista:

a) ORIGINALES
Entregar versión electrónica en Word. No se devolverán los originales en ningún caso.

b) EXTENSIÓN
Los artículos deberán tener entre 25 y 30 cuartillas. Las reseñas tendrán como máximo 5 cuartillas (una cuartilla tiene aproximadamente 1 800 golpes, 30 cuartillas tienen 65 000 golpes, letras y espacios).

c) TÍTULO, RESUMEN Y PALABRAS CLAVE
En la primera página del texto debe aparecer, en español e inglés: el título del artículo, un resumen no mayor de 100 palabras y cuatro palabras clave.

d) IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR
Cada artículo postulado deberá incluir el nombre completo del autor o autores, y a pie de página: institución de adscripción académica, breve semblanza no mayor de 300 caracteres y correo electrónico.

e) REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
Las citas se harán con el sistema Harvard (más adelante se dan ejemplos) y la bibliografía se incluirá al final del texto, en orden alfabético y cronológico descendente.

f) RESEÑAS
No se someten a dictamen, la dirección informará al autor en caso de ser aceptado el texto.

PARA SER ACEPTADOS
El autor(a) deberá entregar una versión definitiva con las siguientes condiciones:

a) ACEPTACIÓN
El autor deberá revisar el artículo, tomando en cuenta las recomendaciones del dictamen, y entregar la versión definitiva. También en los casos de dictamen positivo, el autor deberá revisar su texto (como precaución) antes de entregar la versión definitiva.

b) FORMATO
El artículo se entregará en medio magnético con interlineado doble, no más de 30 cuartillas, en CD o por correo electrónico, y en Word para Windows.

c) REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
Las citas y referencias bibliográficas deben ceñirse al modelo de la revista que se muestra a continuación:

d) TÍTULOS Y SUBAPARTADOS
Se pide que sean breves y hagan referencia al contenido del texto.

NORMAS PARA CITAS "MODELO HARVARD"

e) CITAS EN EL TEXTO
Entre paréntesis, el apellido del autor y el año de publicación de la obra, dos puntos, y las páginas correspondientes:

…en sus aspectos teóricos y metodológicos (Giddens, 1995: 143-152)

O bien:

…en estos aspectos seguimos a Giddens (1995: 143-152)

BIBLIOGRAFÍA AL FINAL DEL TEXTO
Se dispondrá en orden alfabético por apellido del autor, editor o coordinador del libro o artículo.

CITA DE LIBRO
APELLIDO, Nombre (año de edición) [entre paréntesis], *Título de la obra* [en cursivas], número de edición, Lugar, Editorial, número de la página o de las páginas citadas.

Ejemplo:
GIDDENS, Anthony (1995), *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu.

a) Si se desea destacar el año de la primera edición del libro, independientemente de la edición citada, se deberá emplear el siguiente formato:

EVANS-PRITCHARD, Edward E. (1976) [1937], *Brujería, magia y oráculos entre los azande*, Barcelona, Anagrama.

CITA DE ARTÍCULO EN LIBRO
APELLIDO, Nombre (año de edición) [entre paréntesis], "Título del artículo" [entre comillas], en, Nombre y APELLIDO del editor o coordinador del libro, *Título de la obra* [en cursivas], Lugar, Editorial, número de páginas del artículo o páginas citadas.

Ejemplo:
ZEPEDA PATTERSON, Jorge (1989), "Limites et possibilités de l'identité territoriale au Mexique", en J. REVEL-MOUROZ (coord.), *Pouvoir local, régionalismes, décentralisation: enjeux territoriaux et territorialité en Amérique Latine*, París, IHEAL, pp. 95-104.

b) Más de dos autores en un texto:
A partir del segundo autor se escribe primero el nombre o inicial y después el apellido. En el texto, cuando son más de tres autores se escriben sólo el primer apellido del primer y autor y después la locución "*et al.*", en minúsculas con punto y cursivas.

c) Dos o más referencias a un mismo autor:
Se repite el nombre del autor. El orden será cronológico descendente (del más reciente al más antiguo).

d) En un mismo texto se citan dos o más obras de un autor publicadas el mismo año:
Es necesario verificar en el texto que la referencia a cada año coincida con la obra de que se trate y se deberá diferenciar entre un texto y otro con la secuencia del abecedario después del año.

e) Textos que aún no son publicados:
Los datos institucionales seguidos de la palabra "(mimeo)" indican que es un texto que, aunque está respaldado por una institución, aún es inédito.

CITA DE ARTÍCULO EN REVISTA
APELLIDO, Nombre (año de edición) [entre paréntesis], "Título del artículo" [entre comillas], *Nombre de la Revista* [en cursivas], volumen, número, número de páginas del artículo o páginas citadas.

No lleva nombres de la editorial ni lugar de edición; cuando indica el año o la época, se incluyen. Las páginas en las que se encuentra el artículo se anotan al final de la ficha. Se puede escribir el periodo al que corresponde la publicación de la revista (p. ej. septiembre-diciembre, verano) antes de las páginas.

CITA DE DOCUMENTOS EN O DE INTERNET
Nombre del autor (individual o corporativo) del documento, año de elaboración del mismo entre paréntesis y su título propio, en letras redondas y entre comillas. Se puede agregar alguna frase que describa el documento (boletín de prensa, tablas, carta abierta...) y si está completo, si es de acceso libre o restringido, etc., y la fecha precisa (día y/o mes). Enseguida, se describirá completa la dirección electrónica o URL (siglas de Uniform Resource Locator), tal como aparece en la ventana correspondiente de la página, sin omitir ninguno de los caracteres. Por último, se indicará la fecha de última consulta (la cual no es la misma que la fecha de elaboración del documento, aunque pueden coincidir). Todo irá separado por comas.

NOTAS A PIE DE PÁGINA
Es mejor evitarlas, pero si se llegan a usar para comentarios y se hace referencia a otros autores, se usará la notación tipo Harvard dentro del pie de página.

ENTREVISTAS Y NOTAS DE CAMPO
Las referencias a entrevistas y notas de campo deberán citarse a pie de página y no en la bibliografía.

CITAS DE ARTÍCULOS EXTRAÍDOS DE PERIÓDICOS
Nombre del autor, año, "Título de artículo" [entre comillas], País, sección y *Nombre del Periódico* [en cursivas], seguidos de la fecha precisa.



94

Antropología del deporte, actividad física y recreación en el contexto mexicano

Nueva Antropología

Roger Magazine / Sergio Varela Hernández / Aldo Emmanuel Bravo Vielma, "Como una mancha en nuestro historial futbolero": el dilema nacionalista mexicano y la rivalidad entre las selecciones de futbol de Estados Unidos y México • Ricardo Duarte Bajaña, Clientelismos y amistad entre conocidos: el PRI y una barra de futbol en México • Edith Cortés Romero / Joel Pedraza Mandujano, El ocio y el tiempo libre: ¿ausencia en los Planes Estatales de Desarrollo? • Brenda Perea Estrada, Experiencias emocionales en jugadoras de rugby • Fernanda Ramírez Espinosa, Más allá del *super crip*. Percepciones corporales de basquetbolistas sobre silla de ruedas del Estado de México • Miguel Ángel González Ponce de León / Luis Yered Santiago Hernández, "¡Puto el que se quite!" La lucha libre independiente contra el imperialismo popular. Una mirada etnográfica sobre el pancracio pachuqueño • Raúl Nivón Ramírez, Comunicación masiva, industria deportiva y Juegos Olímpicos • Andrés A. Fábregas Puig, Los Jaguares de Chiapas: un momento en el análisis antropológico del futbol

CIESAS CULTURA INAH

VOL. XXXIV, NÚMERO 94, ENERO-JUNIO DE 2021 ISSN 0185-0636